

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO HENRIQUE FELÍCIO

**TEMPO PRESENTE, DESLOCAMENTO E IDENTIDADE EM *TERRA  
ESTRANGEIRA* (1995).**

CURITIBA  
2015

THIAGO HENRIQUE FELÍCIO

**TEMPO PRESENTE, DESLOCAMENTO E IDENTIDADE EM  
*TERRA ESTRANGEIRA* (1995).**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História no programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Paraná, na Linha de Pesquisa Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto

CURITIBA  
2015

Catálogo na publicação  
Cristiane Rodrigues da Silva – CRB 9/1746  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

F314t Felício, Thiago Henrique  
Tempo presente, deslocamento e identidade em  
Terra Estrangeira (1995). /Thiago Henrique Felício. –  
Curitiba, 2015.  
153 f.

Orientador: Profº Drº Pedro Plaza Pinto. Dissertação  
(Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas.  
Universidade Federal do Paraná.

1. Cinema Brasileiro. 2. Alteridade. I. Título.

CDD 909.829



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,  
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

#### PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **Thiago Henrique Felício**, intitulada: **Tempo presente, deslocamento e identidade em Terra estrangeira (1995)**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO....., completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, vinte e nove de fevereiro de dois mil e dezesseis.

Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto (orientador)  
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Maurício de Bragança (UFF) - (via Skype)  
1º Examinador

Prof. Dra Rosane Kaminski (UFPR)  
2º Examinador

**À minha companheira Pamella Govaski;**  
**À meus filhos, Davi, Pedro, Renato e Heloísa**

## AGRADECIMENTOS

Certa vez, Vinícius de Moraes escreveu assim sobre a fidelidade: “De tudo ao meu amor serei atento. Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto. Que mesmo em face do maior encanto. Dele se encante mais meu pensamento”. A fidelidade ao amor... “Quero vivê-lo em cada vão momento”. Foi preciso trilhar um caminho árduo para amadurecer e compreender que é preciso ser fiel a isso. Porque o amor pode nos fazer superar qualquer coisa. Através dele, é possível desbravar qualquer caminho. Por isso gostaria de iniciar esta seção de agradecimentos pela minha família, que eu tanto amo. Meus filhos, Davi, Pedro, Renato e Heloisa. A Pamella, minha companheira e amiga. Hoje eu sei, sem vocês nada seria possível. A vocês devo todo o meu amor.

Gostaria de dedicar também um agradecimento especial aos meus queridos amigos, pois eles têm me ensinado que a amizade é também uma forma amor. Foram meus amigos que me impulsionaram, me convenceram que era preciso continuar seguindo os meus sonhos. Dentre eles estão: Raphael Guilherme de Carvalho, Priscila Souza, Marcos Antonio de França, Fábio Aparecido, Thiago Martins de Lima, Messias Lima, Tania Martins, Joel Souza, Everton Luiz Moreira, Manasses Leiva Silva.

Agradeço ao professor Dennison de Oliveira, que foi meu orientador na graduação e que continua e continuará sempre sendo uma importante referência. A ele devo o caminho intelectual que tenho seguido, a chance de realizar esta pesquisa de mestrado, pois foi quem me ajudou a perceber que era possível superar mesmo as dificuldades que a princípio podem parecer ser insuperáveis.

Agradeço ao professor Pedro Plaza Pinto, meu orientador no mestrado, uma pessoa que tem sido um exemplo de postura e uma grande fonte de inspiração. A ele devo a oportunidade de apresentar este trabalho, a orientação, as horas de leitura, o incentivo, a confiança, a cordialidade, a experiência do aprendizado propiciado por suas leituras na área de teoria de cinema e na área das relações entre produção e crítica cinematográfica.

Agradeço também aos demais funcionários da Universidade Federal do Paraná, local que tem sido minha segunda casa: aos colegas que trabalham na biblioteca, aos amigos do RU, aos companheiros da portaria, aos colegas que trabalham na limpeza, aos colegas das secretárias, aos colegas que estiveram comigo na graduação e aos novos colegas da pós-graduação, aos professores do departamento de história.

Agradeço a professora Fatima Fernandes, uma pessoa cordial, de fino trato no dia a dia. A ela devo a sinceridade, a compreensão, o apoio nas horas difíceis, os momentos de contentamento e satisfação obtidos na época dos encontros realizados na disciplina realizada em razão do desenvolvimento das pesquisas do Grupo de Cultura e Poder no ano de 2014.

Agradeço a professora Rosane Kaminski, pela honra de sua participação na banca de qualificação e de defesa, pelas dicas, pela leitura tão atenciosa deste trabalho, pela paciência a mim concedida e pelo seu trabalho sobre o cinema de Sylvio

Back que tem sido uma importante referência no meu trabalho mesmo antes do início da realização desta pesquisa.

A professora Karina Kosicki Bellotti pelas suas leituras na área de História Cultural, que foram fundamentais no início do desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço também ao grupo CAPES, pelo apoio financeiro concedido por durante dois anos, algo que foi fundamental para a concretização deste trabalho.

Por fim, agradeço a minha família, minha mãe, Rosemar, minhas irmãs queridas e, em especial, a Marlene, minha avó, uma pessoa que tanto amei.

***No fundo, o ato de conhecer dá-se contra um conhecimento anterior, destruindo conhecimentos mal estabelecidos, superando o que, no próprio espírito, é obstáculo à espiritualização.***

**Gaston Bachelard**



## RESUMO

Entre os anos de 1991 e 1994, o cinema brasileiro apagou-se do imaginário do seu público tradicional. No entanto, em 1995 os cineastas pareciam já estarem se adaptando as modificações no esquema de captação de recursos implementados no intuito de suprir a falência do antigo modelo que havia sido desmantelado durante o governo de Fernando Collor (1990-1992). A partir de então, foram sendo lançados títulos de sucesso e de grande relevância. Não havia um projeto, entretanto, como houve no passado, mas existia ao menos um princípio de coerência: muitas narrativas abordavam a mobilidade geográfica e as diferenças culturais. Diante de um amplo campo de produções, esta pesquisa se restringiu a uma análise do olhar presente em uma película em específico, *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniella Thomas, 1995), filme cuja narrativa revela um esforço em pensar o deslocamento a partir da experiência da movimentação de brasileiros para o exterior justamente durante os primeiros anos da redemocratização do país. Tendo em vista que a bibliografia consultada sugere que agora o cinema brasileiro estava integrando-se a uma nova era do capitalismo global, onde é comum a fascinação com a diferença e a mercantilização da alteridade, partimos da hipótese de que a obra poderia por si mesma atestar a possibilidade de uma resistência. Assim, tendo como recorte o contexto brasileiro dos anos 1990, o objetivo dessa dissertação foi o de analisar o cinema a partir da sua homologia com as temáticas do tempo presente, do deslocamento e da identidade. Por fim, este trabalho defendeu que *Terra Estrangeira* teve o seu lugar, contrapondo-se, em grande medida, ao movimento mais geral, caracterizado pela reafirmação das identidades tradicionais, pois a obra traz à tona uma crítica envolvendo a desterritorialização e a crise do sujeito moderno.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; Terra Estrangeira; Deslocamento; Identidade; Alteridade.

## ABSTRACT

Between 1991 and 1994, the Brazilian cinema fade out of the traditional audience's feelings. However, in 1995, the filmmakers already had seemed to be adapting themselves to the changes in the financial support for producers and distributors of films implemented to replace the old model, which has been dismantled during the Governorship of Fernando Collor (1990-1992). From then on, some films have had success and great relevance. There was not a project, however, like happened in the past. There was just one principle of consistency: many narratives had brought the geographic mobility and the cultural differences to the screen. Faced with a large number of productions, we restrict ourselves in this research to study one particular, *Terra Estrangeira* (Walter Salles and Daniella Thomas, 1995), movie that narrative reveals an effort in thinking the displacement from experiences from the movimentation of Brazilians during the first years of the redemocratization. The bibliography suggests that now the Brazilian cinema was as part of a new era of global capitalism, when it is common the fascination with the difference and the commodification of alterity. Therefore, we set out the hypothesis that this movie could itself testify the possibility of resistance. Having as the historical background the Brazilian context of the 1990's, the purpose of this dissertation was to analyze the homologies between the fictional universe, social thought and reality. Finally, this paper argued that *Terra Estrangeira* took his place, opposed in large measure to the movement, because it brings up a review involving the deterritorialization and the crisis of the modern subject when the most was working with the reaffirmation of the traditional identities.

**Key-words:** Brazilian cinema; Terra Estrangeira; Displacement; Alterity

## ÍNDICE DE IMAGENS

<i>Figura 1 – Sequência do filme Terra Estrangeira</i>	53
<i>Figura 2 – Sequência do filme Terra Estrangeira</i>	55
<i>Figura 3 – Plano Inicial – O Apartamento com a janela acesa.</i>	86
<i>Figura 4 – Segundo plano, onde o viaduto corta a paisagem urbana.</i>	86
<i>Figura 5 – Primeira sequência de Alex e Paco na Praia</i>	103
<i>Figura 6 – Plano dois da sequência de Alex e Paco na Praia</i>	103
<i>Figura 7 – Plano três da sequência de Alex e Paco na Praia</i>	103
<i>Figura 8 – Plano quatro da sequência de Alex e Paco na Praia</i>	104
<i>Figura 9 – Plano cinco da sequência de Alex e Paco na Praia</i>	104
<i>Figura 10 – Plano seis da sequência de Alex e Paco na Praia</i>	104
<i>Figura 11 – Plano sete da sequência de Alex e Paco na Praia</i>	104
<i>Figura 12 – Planos oito e nove da sequência de Alex e Paco na Praia</i>	104
<i>Figura 13 – Plano nove da sequência de Alex e Paco na Praia</i>	104
<i>Figura 14 - Boa Vista, Cabo Verde, 1987. Foto de Jean-Pierre Favreau. Fonte: <a href="http://jpfavreau.com">http://jpfavreau.com</a></i>	110
<i>Figura 15 – Fotografia de Terra Estrangeira: Alex e Paco desenvolvem um romance em uma praia em Portugal</i>	110
<i>Figura 16 - Terra Estrangeira: Imagens da Sequência de Paco nas ruas de São Paulo</i>	112
<i>Figura 17 - Fotografia de Terra Estrangeira: a cidade de Lisboa.</i>	113
<i>Figura 18 Fotografia de Terra Estrangeira: Lisboa, onde vemos a cidade em primeiro plano e as águas do porto fluvial.</i>	113
<i>Figura 19 – Terra Estrangeira: Paisagem da Cidade de Lisboa</i>	114
<i>Figura 20 – Terra Estrangeira: Campo e contra-campo entre Alex e Miguel</i>	114
<i>Figura 21 - Terra Estrangeira: Transição de Lisboa</i>	114
<i>Figura 22 - Cartaz do Filme Terra Estrangeira</i>	142

## ÍNDICE DE QUADROS E TABELAS

Tabela 1 - Histórico do mercado brasileiro Fonte: SALEM, Helena (org.). **Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995 – 1999.** Brasília: 1999. \_\_\_\_\_ 35

Tabela 2 - Relação Público/Filmes. Fonte: SALEM, Helena (org.). **Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995 – 1999.** Brasília: 1999. \_\_\_\_\_ 36

Tabela 3 – Planos da sequência de Alex e Paco na Praia \_\_\_\_\_ 102

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>CAPITULO 1 – O CONTEXTO DA <i>DESERTIFICAÇÃO NEOLIBERAL</i></b>	<b>25</b>
1.1. O CICLO DA FUNDAÇÃO E A “DESERTIFICAÇÃO NEOLIBERAL”	30
1.2. O OTIMISMO FRENTE A RETOMADA	37
1.3. VOZES NO DESERTO: UM “EFEITO ILHA” NO CINEMA BRASILEIRO?	42
1.4. A PROJEÇÃO E A CRÍTICA AO GOVERNO DE FERNANDO COLLOR (1990)	51
<b>CAPITULO 2 – <i>TERRAS ESTRANGEIRAS</i>: HISTÓRIA E TEMPO PRESENTE</b>	<b>57</b>
2.1. AS NARRATIVAS HISTÓRICAS DO CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 1990.	61
2.2. A NARRATIVA FÍLMICA E O TEMPO PRESENTE	79
2.3. TERRA ESTRANGEIRA E A PROBLEMÁTICA DO DESLOCAMENTO	84
<b>CAPITULO 3 – <i>TERRA ESTRANGEIRA</i>: TEMPO PRESENTE, DESLOCAMENTO E IDENTIDADE</b>	<b>92</b>
3.1. <i>TERRA ESTRANGEIRA</i> EM SETE EM BLOCOS	95
3.1.1. BLOCO 1: O ESPAÇO REALISTA E OS PERSONAGENS DESLOCADOS	95
3.1.2. BLOCO 2 - A NECESSIDADE DE UMA NOVA IDENTIDADE	95
3.1.3. BLOCO 3: DESESTABILIDADE EM <i>TERRAS ESTRANGEIRAS</i>	96
3.1.4. BLOCO 4: ALEX DÁ UM FIM NO VIOLINO SEM SABER DAS JOIAS ESCONDIDAS	97
3.1.5. BLOCO 5: PONTO DE IDENTIFICAÇÃO, UM LUGAR PARA SENTIR-SE EM CASA	97
3.1.6. BLOCO 6: O CLÍMAX E O DESFECHO TRÁGICO	97
3.1.7. BLOCO 7: EPILOGO, O PARADEIRO DO VIOLINO E DAS JOIAS	98
3.2. SOBRE O DESENVOLVIMENTO DA TRAMA: A MORAL OCULTA	98
3.3. A ESTRUTURAÇÃO CENTRO-PERIFERIA	109
3.4. O SENTIMENTO DE DESLOCAMENTO	119
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>125</b>
<b>FONTES</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA</b>	<b>133</b>
<b>ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA COMPLETA DO FILME <i>TERRA ESTRANGEIRA</i>.</b>	<b>142</b>
<b>ANEXO 2 – FICHA TÉCNICA DOS FILMES CITADOS (ORDEM ALFABÉTICA)</b>	<b>147</b>
<b>ANEXO 3 – LISTA DE FILMES 1994/2000</b>	<b>150</b>
<b>ANEXO 4 – MÚSICAS E LETRAS DAS PRINCIPAIS CANÇÕES EM <i>TERRA ESTRANGEIRA</i></b>	<b>153</b>

## INTRODUÇÃO

Se a arte não mais reflete, não é porque ela busca transformar o mundo, em vez de imitá-lo, mas porque, na verdade, nada existe para ser refletido, nenhuma realidade que já não seja ela própria imagem, espetáculo, simulacro, ficção gratuita.<sup>1</sup>

Resultante de fluxos e travessias geográficas constantes ao longo do tempo, as *identidades deslocadas* – como o são, muitas vezes, a dos imigrantes ou, de maneira mais geral, a de *minorias étnicas* – são um objeto presente em muitos estudos produzidos pelas ciências humanas nos últimos tempos. Tal prática tem sido facilitada pelos *estudos culturais* há pelo menos 50 anos, quando se inaugurava uma forma bastante específica de se pensar sobre a cultura.<sup>2</sup>

Fragmentadas, todavia, estas identidades não se constituem apenas enquanto objeto de estudo. Elas anunciam uma crise. A chamada *crise de identidade* deve ser vista como parte de um processo bastante amplo, o qual, por sua vez, pode ser sintetizado pelo signo da *globalização*, termo comumente utilizado para referir-se a algo que se intensificou também durante os anos finais dos anos 1960. Foi quando a sociabilidade, em diversos países, passou a ser cada vez mais afetada por influências internacionais em razão de injunções políticas e econômicas. Em outras palavras, um contexto em que há uma certa *relativização de fronteiras*, fato que inclui, segundo Stuart Hall, “os interesses de empresas transnacionais, a desregulamentação dos

---

<sup>1</sup> EAGLETON, Terry. **Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo**. In: \_\_\_\_\_. *Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 55.

<sup>2</sup> Aqui nos referimos principalmente aos Estudos Culturais Britânicos que, a partir dos anos 1960, lançaram uma abordagem da cultura a partir de perspectivas críticas e multidisciplinares que foi instituído na Escola de Birmingham (*Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*). Muitos trabalhos tinham o intuito de observar essa *contra hegemonia*. Em autores como Raymond Williams ou Stuart Hall, por exemplo, há uma leitura do conceito de hegemonia de Antonio Gramsci – a difusão da ideologia das classes dominantes em meio as classes dominadas e exploradas –, a qual tem demonstrado que as diferentes práticas culturais têm acontecido a partir de práticas hegemônicas e contra hegemônicas. Para Hall, por exemplo, as forças dominantes de homogeneização cultural a partir de meados do século XX se encontrariam justamente na ascensão de um mercado cultural e de seu domínio do capital, dos “fluxos” cultural e tecnológico, pelos quais “a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante”. HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 36. Ver também: HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997; WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade – 1780-1950**. SP: Companhia Editora Nacional, 1969; SADER, Emir (org.). **Gramsci, poder, política e partido**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

mercados mundiais, o fluxo global do capital, as tecnologias e sistemas de comunicação que transcendem e tiram do jogo a antiga estrutura do *Estado-nação*".<sup>3</sup>

Em muitas partes, as mudanças espaciais vieram acompanhadas de modificações nos modelos políticos e de transformações nas produções culturais e nos modelos estéticos. Nestes dois últimos, as identidades quase sempre acabam não sendo representadas a partir de uma transcendência cultural, pois, ao contrário, procuram construir narrativas que se auto afirmam a partir de uma determinada cultura – nacional, sexual, étnica, regional.<sup>4</sup> Existem ainda aquelas narrativas onde as identidades tornam-se móveis, ao se instituírem nos *entre-lugares*<sup>5</sup>, durante o exílio, durante o êxodo ou durante a migração, essencialmente naqueles momentos em que *nomadismo* e *errância* equacionam-se enquanto atos revolucionários.<sup>6</sup>

Há um amplo campo de produções que se propõem a dar conta destas experiências de desterritorialização da contemporaneidade. Diante disso, restringimos o nosso campo de atuação a análise sobre as reflexões acerca do deslocamento e acerca dos personagens deslocados, portadores de outras línguas e de outras culturas, a partir do olhar do cinema brasileiro contemporâneo, essencialmente a partir do olhar presente em *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniella Thomas, 1995). Trata-se de uma obra onde o tema do *deslocamento* transcorre pelo universo representado. Um filme cuja narrativa revela um esforço em pensar a experiência da movimentação de brasileiros para o exterior em um presente bastante recente em relação ao momento em que foi produzido. Um duplo testemunho do presente no qual foi realizado, ou seja, uma película que fala *sempre no presente*.

A referência a essa realidade da qual o filme também faz parte, se dá de forma mais contundente na crítica ao projeto político do Governo de Fernando Collor (1990-1992). O título do filme já insinua quais serão as diretrizes do olhar: há uma terra que é estrangeira. Antes mesmo do início da projeção, portanto, o espectador poderia se

---

<sup>3</sup> HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 36.

<sup>4</sup> EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005, p. 60.

<sup>5</sup> SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

<sup>6</sup> Para Deleuze e Guattari, desterritorializar-se pode ser entendido como o rompimento com as formas tradicionais, pois aceitar desterritorializar-se acaba sendo o mesmo que não aceitar a ordem pretendida pelos estados nacionais. Da mesma forma, a *retorialização* possui o efeito oposto, ou seja, ele simboliza o retorno às estruturas tradicionais. Ver: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2012.

perguntar: mas a qual terra este filme se refere? Parte da história se passa no Brasil, em São Paulo, parte na Europa, na cidade de Lisboa, Portugal. As locações foram feitas em grande parte nestas mesmas cidades, o que nos permite também falar em *realismo social*, um realismo que se materializa no momento em que a narrativa põe no centro do seu argumento a migração de brasileiros durante os primeiros anos da década de 1990, justamente em um momento em que se multiplicavam as notícias que retratavam as histórias dos emigrantes brasileiros no exterior.<sup>7</sup>

Um realismo que parece ter a pretensão de denunciar, através de memórias individuais, mesmo que ficcionais, a questão social brasileira. A imagem é realizada em preto e branco, o que também exprime certa melancolia, em outros termos, iluminação e fotografia, entre outros, surgem como um recurso fundamentalmente utilizado no sentido de se obter uma ampliação dos sentidos. Todos estes elementos são dirigidos ao público no intuito de ambientar o espectador no drama de sentir-se longe de casa. Este drama é transmitido ao olhar do espectador através dos sonhos perseguidos pelos personagens. Paco é um jovem estudante que sonha em ser ator. Sua mãe Manuela Ezaguirre, sonha em levar o filho para conhecer a sua cidade natal, San Sebastian, capital da província de Guipúzcoa, localizada na fronteira entre Espanha e França. Os sonhos dos dois se passam em um bairro de classe média, mais precisamente dentro de um apartamento próximo ao *Elevado Minhocão*, no centro da capital de São Paulo. No entanto, estes sonhos desmoronam. Em casa, Manuela morre enquanto assistia na TV o anúncio do confisco das cadernetas de poupança dos brasileiros feito pela *ministra da fazenda*, *Zélia Cardoso* (aqui os diretores se utilizam de imagens que foram noticiadas na televisão na época do confisco). Abalado, Paco não consegue declamar para a banca examinadora o texto que ele vinha ensaiando. Paralelamente a essa história, é contada também a história de Alex, uma brasileira que vive como imigrante em Lisboa. Apesar dos poucos recursos conseguidos através do seu trabalho como garçoneiro, sonha com uma vida estável, longe da sua atual situação de desconforto. Seu namorado Miguel, por sua vez, é um sujeito que sonha em ter o seu talento como músico reconhecido, mas ele se envolve com drogas e com contrabando internacional, o que resulta na sua morte. O filme segue adiante e promove em Lisboa o encontro entre estes dois mundos, entre

---

<sup>7</sup> ASSIS, Gláucia de Oliveira; SASAKI, Elisa Massae. **Novos migrantes do e para o Brasil: um balanço da produção bibliográfica.** In: *Comissão Nacional de População e Desenvolvimento – Migrações Internacionais – Contribuições para Políticas*. Brasília, CNPD, 2001.

Alex e Paco. Ambos fragilizados, um diante da recente perda de sua mãe, o outro por conta do assassinato do seu namorado. Enfim, um casal unido diante da solidão estrangeira. Ambos haviam optado por sair do Brasil por sentirem-se *deslocados*, mas, no exterior, acabam por não encontrar refúgio.

Diante deste relato, que se propôs a representar um presente que, apesar de recente, é passado, iniciamos sob a prerrogativa de que era preciso pesquisar sobre como se deu a inserção deste cinema nesta nova fase de globalização caracterizada pela relativização das fronteiras. Afinal, como Roger Chartier demonstrou, a pesquisa histórica, ao menos as pesquisas na área da cultura, precisa, dentre outras coisas, dar conta da maneira como uma determinada realidade é construída e interpretada através de *práticas e representações culturais*, estas, por sua vez, sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam.<sup>8</sup> Inspirando-se nessa abordagem, nos dirigimos a película analisada questionando-se sobre o que ela teria a nos dizer sobre o contexto do *cinema brasileiro contemporâneo*. Assim, em primeiro lugar, *Terra Estrangeira* parecia ser parte integrante de um movimento mais geral, do cinema de mercado no Brasil, o qual, a partir dos anos 1990, se propôs a uma *mercantilização da alteridade*.

Uma das características do contexto de produção de *Terra Estrangeira*, foi o diálogo com o cinema dominante no mercado internacional, muitas vezes representado pela elaboração de um imaginário que se pretendia “um imaginário que dialogasse com o próprio imaginário do cinema internacional”.<sup>9</sup> Este diálogo ocorre por uma dupla via. Primeiro, a partir de elementos estéticos, que, no caso dos filmes dos anos 1990, estavam ligados ao anseio por privilegiar os espaços, o deslocamento, as migrações. Em segundo lugar, mesmo as produções deixam de ser apenas locais, tornando-se coproduções internacionais.

Percebemos que privilegiar a *história*, os *deslocamentos* e os conflitos que envolvem as *identidades nacionais*, são opções que nos permitem pensar o cinema brasileiro contemporâneo em relação a uma história das formas fílmicas, mas sem deixar de contemplar alguns problemas referentes ao seu contexto de produção: o

---

<sup>8</sup> Ver: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002; \_\_\_\_\_. **A história cultural: entre práticas e representações**. Alges, Portugal: DIFEL, 2002.

<sup>9</sup> XAVIER, Ismail. **Inventar narrativas contemporâneas**. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Nº 11, p.47-78, Rio de Janeiro, maio/junho 1998, p. 80.



Brasil de meados da década de 1990, época em que anunciava-se um novo ciclo para o cinema nacional, o qual configurou-se basicamente pela urgência de um novo modelo de financiamento da produção devido ao fato de que o antigo modelo havia sido desmantelado durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992). Este período ficou conhecido como os anos da *retomada* da produção do cinema brasileiro, cuja principal caracterização se dá pela obtenção de recursos para a produção de filmes através de leis baseadas na renúncia fiscal.

E, se este período era referido como o momento de um *novo ciclo*, o chamado ciclo do *Cinema da Retomada*, quais foram os elementos que o definiram? Aparentemente, trata-se exclusivamente de fatores ligados a captação de recursos. Não havia, entretanto, uma delimitação estética exatamente bem definida que justifique falar em uma nova escola cinematográfica – como é o caso do *Neo-Realismo italiano*, da *Nouvelle Vague* ou mesmo o do *Cinema Novo*. Assim, quando falamos em *Cinema da Retomada* falamos de um contexto estético indefinido. Por mais que hajam importantes análises teóricas que se esforcem na direção de elaborar um mapeamento dos filmes produzidos nesta época – como o é o caso dos trabalhos de Ismail Xavier<sup>10</sup> e Lúcia Nagib<sup>11</sup>, por exemplo –, ainda assim, não podemos falar de um projeto estético. E isso se deve ao fato de que simplesmente não há um projeto que unam cineastas neste sentido. Por outro lado, se observarmos atentamente os títulos lançados neste contexto, veremos um quadro cinematográfico que expressa ao menos um princípio de coerência. É possível que mesmo não havendo um projeto estético em comum os cineastas brasileiros tenham caminhado para uma direção parecida?

A escolha de *Terra Estrangeira* se deve por ela tratar diretamente do tema da migração e hoje constar como a mais emblemática dentre aquelas produções culturais

---

<sup>10</sup> Dentre as críticas e análises fílmicas consultadas, mais importantes elaboradas por Ismail Xavier estão disponíveis em duas publicações. A primeira é uma entrevista publicada pela revista *Praga* no ano de 2000, intitulada *O cinema Brasileiro dos anos 90*, na qual Xavier discorre sobre algumas questões relevantes para o debate cinematográfico dos anos 1990, recorrendo a inúmeros títulos lançados no período. Ver: XAVIER, Ismail. **O cinema Brasileiro dos anos 90**. In: *Praga – estudos marxistas*. São Paulo, v. 9, p. 97-138, 2000. O segundo texto é o *Figuras de ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90*, no qual o autor destaca a recorrência de formas de experiência marcadas pelo ressentimento também em um enorme montante de títulos do período. Ver: \_\_\_\_\_. **Figuras de ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90**. RAMOS, Fernão Pessoa [et al.] (Org.). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE I*. Porto Alegre: Sulina, 2000.

<sup>11</sup> NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo, Cosacnaify, 2006.

que preservam um relato da emigração de brasileiros para o estrangeiro em um período bastante relevante no que diz respeito a uma história das migrações no Brasil, nos anos finais do século XX. Tal constatação se deu em nossa análise prévia de um certo número de fontes, quando nos dirigimos a um grande número de filmes nacionais e, também, aos casos relevantes de fitas produzidas em outros países. Procuramos também nas sinopses, nas críticas, nos catálogos e análises fílmicas. O catálogo intitulado *Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional : 1995 – 1999*<sup>12</sup> traz uma relação completa de longas produzidos no Brasil, entre os anos de 1995 e 1999 (sendo que dos filmes produzidos no ano de 1999 constam somente aqueles filmes finalizados até o mês de Julho do mesmo ano), bem como gráficos contendo histórico do mercado cinematográfico brasileiro das décadas de 1970, 1980 e 1990 e também a relação comparativa entre o cinema brasileiro e o estrangeiro em termos de bilheteria, público e quantidade de filmes . Outro catálogo consultado foi publicado em virtude da mostra *Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões*<sup>13</sup> e traz um levantamento dos filmes longa-metragem rodados entre os anos de 1990 e 2000. Além disso, seleciona 54 filmes para refletir acerca de 9 questões, as quais são desenvolvidas cada uma por um autor diferente. Os 54 filmes foram rodados pela época da amostra.<sup>14</sup> Também dispomos de um conjunto de entrevistas com diretores que atuaram nos anos 1990 e lançados em livro intitulado *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*<sup>15</sup>, organizado por Lúcia Nagib.

Enfim, após uma análise prévia deste recorte do cinema brasileiro, notamos que a migração é um tema de grande recorrência. Do mesmo modo, comparamos este levantamento com os dados obtidos através de uma leitura acerca de períodos anteriores e percebemos que especificamente nos anos 1990 houve uma modificação no tratamento deste motivo. Em um primeiro momento os filmes brasileiros estiveram preocupados com os personagens *interioranos* e *ingênuos*, recém-chegados na cidade grande. O exemplo mais remoto da filmografia brasileira remonta aos

---

<sup>12</sup> SALEM, Helena (org.). **Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995 – 1999**. Brasília: 1999.

<sup>13</sup> VALENTE, Eduardo et al (Orgs.). **Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

primórdios do cinema. Referimo-nos a obra *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (Marc Ferrez, 1908), um filme mudo, de ficção, que se baseia na estrutura do teatro cômico para contar a história de um imigrante que sai do campo e vive seus primeiros dias na cidade do Rio de Janeiro para então retornar ao campo - a fita não está disponível hoje para apreciação, contudo disponibilizamos dos relatos acerca da obra que foi exibida entre 1909 e 1910.<sup>16</sup> Apesar de sua pouca duração, cerca de 15 minutos, o filme é comumente referenciado por traçar as linhas que a chanchada viria a herdar do teatro cômico: o trapalhão (Nhô Anastácio), o turista, o namoro, a música, a confusão e o final feliz.<sup>17</sup>

Não nos parece ser um exagero afirmar que as narrativas cinematográficas brasileiras devem muito ao tema da migração – embora estejamos falando aqui de migrações internas. Se considerarmos a *temática do caipira* – ou seja, filmes com o enredo baseado na representação exagerada, maltrapilha e caricata do homem pobre do campo, atrapalhado com os códigos da cidade grande – isso fica mais evidente. É emblemático o fato de que este era o assunto não apenas desta que é considerada a primeira ficção cinematográfica, *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, mas que também foi um tema caro ao primeiro longa-metragem sonoro brasileiro, intitulado *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929). Na verdade, o gênero caipira ao qual a obra se alinhava, naquele momento, galgava uma grande popularidade. Ele já havia sido consagrada nas rádios e no teatro, inclusive por atores que participaram do filme, como Genésio de Arruda (1899-1967)<sup>18</sup> – a partir da década de 1950 ficou bastante conhecido o trabalho de Amácio Mazzaropi (1912-1981), o Mazzaropi, importante nome da companhia cinematográfica Vera Cruz e que atuou em inúmeros filmes “populares”, sempre a partir da temática do caipira, em especial o filme *Jeca Tatu* (Milton Amaral, 1959), obra que não envolvia a migração, mas a satirização do homem do campo.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> PIPER, Rudolf. **Filmúscal Brasileiro e Chanchada**. Rio de Janeiro: Global, 1977.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>18</sup> CORREIO, Rafael de Luna Freire. **Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro**. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, janeiro-junho, 2013.

<sup>19</sup> TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O Rural Cinema Brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001, p. 95-97.

Nos anos 1960 e 1970, o cinema brasileiro trabalhou muito com o drama de famílias retirantes. Talvez o exemplo mais ilustrativo do período seja o filme *Vidas Secas* (Nelson Pereira Santos, 1963), adaptação do texto homônimo de Graciliano Ramos. Trata-se da trajetória da tentativa de fuga da estiagem do sertão nordestino de uma família de retirantes, formada por Fabiano, Sinhá Vitória e os seus filhos, além do animal de estimação da família, a cachorra Baleia. A tônica é o êxodo rural, a modernização e determinadas questões sociais. A este exemplo poderíamos somar outras obras clássicas, tais como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Grito da terra* (Olney Alberto São Paulo, 1964), entre outros. De maneira geral havia uma aspiração política, mas também o desejo por apontar para problemas estruturais ou mesmo para os conflitos sociais. Ainda é preciso dizer que podemos ir além do contexto cinemanovista, até porque merece menção também o cinema marginal, que produziu obras reconhecidas por sua relevância estética, como é o caso de *Zezero* (Ozualdo Candeias, 1973), que trata da migração retomando a questão da ingenuidade do homem do campo, mas com uma dimensão mais crítica, trazendo uma “denúncia a exploração dos trabalhadores anônimos da cidade”.<sup>20</sup>

Este cinema dos anos 1960 e 1970 a que nos referimos, criou narrativas a partir de fatores essenciais ligados as transformações que ocorriam no Brasil. A partir deste período intensificava-se o investimento no desenvolvimento industrial nas grandes cidades da região Sudeste o que resultaria em um grande êxodo rural do Nordeste para o Sudeste do país em busca de trabalho e melhores condições de vida. Na verdade, este processo remonta aos anos de 1930, conforma aponta Daniel Arão Reis, pois é quando temos os primeiros indícios mais fortes de implementações de políticas que vão nesta direção. Durante o *Estado Novo* (1937-1945), as forças favoráveis a este tipo de modernização se aprofundaram, o que teve seguimento durante a experiência Republicana (1945-1964), especialmente a partir dos anos 1950. Um resultado disso é que o Brasil deixaria de ser um país rural, como ainda era

---

<sup>20</sup> PINTO, Pedro Plaza. **Ritmo e Ruptura na Narrativa de Zezero**. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de L.; ARAUJO, Luciana C. de (Orgs). *Estudos de Cinema*. São Paulo: Annablume, Socine, 2006.

na década de 1950, para vir a ser um país essencialmente urbano já na década de 1970.<sup>21</sup>

Se ao longo do século XX, os *deslocamentos*, de maneira geral, registravam a saída do campo para a cidade - quando não apenas um *andar ao esmo*, mais ligado a elementos estéticos cinematográficos<sup>22</sup> - o cinema do fim do século, por sua vez, registrava outro processo, qual seja, o maior número de encontros entre personagens de diferentes nacionalidades. O que queremos dizer aqui é que se por um lado o filme *Terra Estrangeira* é sobre o deslocamento de brasileiros para o exterior e isto constitui a *mise-en-scène* da obra, também é fato de que na verdade ele se insere em uma tendência mais geral na qual o dado de grande recorrência, ao menos na filmografia do período, é o encontro entre culturas de diferentes nacionalidades. Isso se dá nos filmes através de inúmeros recursos – desde diálogos que se utilizam de diferentes idiomas, a recorrência a temas de trilhas sonoras ligados a identidade cultural de diferentes países ou locações em regiões diferentes do globo, com enredos que transpassam as fronteiras nacionais, entre outros. Assim, cabe, primeiramente, elaborarmos a pergunta: como se deu a modificação da tematização da experiência da migração interna para a externa? Ou ainda, porque os filmes passaram a tematizar o contato entre personagens de todo o globo?

Ismail Xavier compreende essa questão em um contexto mais amplo da cinematografia mundial. Essa nova configuração do campo da migração que extravasa as fronteiras nacionais, para o autor, faz parte de um contexto no qual o cinema brasileiro está inserido, e, como outros, registra justamente a compressão do espaço e do tempo que as novas tecnologias têm permitido às pessoas experimentarem. Por outro lado, o fato de que isso ocorre mesmo nos filmes em que a temática não seja essa questão característica do mundo moderno, sinaliza algo que parece estar mais ligado a plano mais estético. Indica que podemos observar um (quase) gênero cinematográfico específico, ligado a um humanismo que é mais “multicultural” quando comparado aos gêneros mais clássicos.<sup>23</sup> Em suma, se por um

---

<sup>21</sup> REIS, Daniel Aarão. **Introdução: as marcas do período**. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Modernização, Ditadura e democracia 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014: p. 23-24.

<sup>22</sup> UCHÔA, Fabio Raddi. **Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)**. Tese (doutorado em Multimeios). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

<sup>23</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema Brasileiro dos anos 90**. In: *Praga - estudos marxistas*. São Paulo, v. 9, p. 97-138, 2000.

lado há no enredo de algumas obras um registro deste contexto que é marcado pela maior mobilidade por parte dos indivíduos, há também uma tendência cinematográfica que é marcada pelo contato mais íntimo entre diferentes culturas. Estas duas questões são elementares e procuramos explorá-las em nossa pesquisa.

Retornamos então para *Terra Estrangeira*, e percebemos que, para além da sua fábula narrada, a partir do romance de Paco e Alex, é preciso estar atento ao fato de que a sua trama focaliza no retorno ao país de origem de sua mãe vivida por um protagonista jovem e sem perspectivas. Além do que, como já dissemos, o filme procura mostrar também como o confisco promovido pelo *Governo Collor* foi um evento extremamente traumático para a história recente do Brasil. Por fim, temos uma referência aos *mitos de origem, do retorno e exílio*, pois, o filme retrata como os migrantes que construíram a vida no Brasil procuram preservar uma identidade cultural ibérica, como estes elos permanecem fortes até mesmo para os descendentes dos migrantes, apesar deste distanciamento em relação a sua terra natal. Porém, a viagem de Paco não prenuncia em momento algum um retorno. Antes disso, o filme denuncia um sentimento deslocamento, uma sensação de não-pertencimento. Para o personagem, o Brasil soava como uma terra estrangeira, mesmo levando em conta o fato de que ele havia nascido e vivido no país. O que torna a crítica social também uma crítica as identidades nacionais.

Se considerarmos apenas a dimensão ficcional da narrativa de *Terra Estrangeira*, onde nos é apresentado personagens deslocados, temos em grande medida também uma estética que caminha na contramão da estética que foi predominante. Pois a obra traz à tona não apenas uma crítica política, mas envolve questões de desterritorialização e de crise da identidade do sujeito moderno, em um contexto em que a maior parte dos filmes recorre aos personagens históricos no intuito mesmo de reafirmar a identidade nacional. Assim, na medida em que a crítica política ao governo Collor se estende a nação o filme torna-se atípico, visto que, de forma hegemônica, as figuras mais recorrentes no cinema brasileiro dos anos 1990 eram as figuras históricas mais tradicionais que tinham por objetivo reafirmar a identidade nacional.

Por outro lado, do ponto de vista estético, o realismo da obra não nos permite dizer que o filme analisado esteja muito distante daqueles filmes mais tradicionais. Antes disto, em *Terra Estrangeira* procurou problematizar a crise de identidade do sujeito moderno, mas o fez, no entanto, e em grande medida, a partir do convencional,

sem distanciar-se do padrão estético predominante, ou seja, a *narrativa clássica*. Em outros termos, temos uma crítica ao convencional a partir do convencional. Isso fica evidente se considerarmos que para observarmos tal fato é preciso que nos desprendamos de certas armadilhas presentes na diegese do filme, para então observar o conteúdo ideológico que o filme traz na sua mensagem: diante de uma sociabilidade corrompida, a única saída que parece digna encontra-se em um relacionamento privado.

Por fim, apresentamos brevemente a estrutura da dissertação, em três capítulos, cada um deles abordados de forma resumidas a seguir:

No primeiro capítulo, apresentamos o contexto em que surge *Terra Estrangeira*, marcados pelo avanço de políticas neoliberais, que para o cinema representou uma verdadeira *desertificação* de propostas para incentivar a produção de filmes. Procuramos investigar o contexto do cinema brasileiro contemporâneo, no intuito de nos situarmos diante das reações dramáticas dos personagens de *Terra Estrangeira*. Tratamos de problematizar o que se convencionou chamar de *ciclo da retomada* e o papel da obra analisada diante deste novo momento da indústria cinematográfica brasileira. Também não deixamos de aludir a alguns dos trabalhos acerca do cinema brasileiro do final do século XX, problematizando-o como um veículo produtor de discurso sobre o passado histórico brasileiro. Em seguida, procuramos encarar o a crise cinematográfica deste contexto para além do projeto neoliberal: percebemos que o cinema brasileiro optou pela técnica em um momento em que outros importantes meios de comunicação assumiam a dianteira na produção da *cultura de massa*. Por fim, introduzimos uma primeira leitura de *Terra Estrangeira*, especificamente a sua homologia com relação ao seu contexto de produção, os anos do Governo Collor, e o *trauma* do congelamento dos ativos financeiros da população.

No capítulo seguinte, intitulado *Terra Estrangeira: Cinema, História e o Tempo Presente*, tratamos da *representação fílmica da história*, visando problematizar as relações entre história e cinema no âmbito da linguagem narrativa: de que forma um filme pode *representar* a história? Percebemos, então, que no âmbito dos longas metragens ficcionais, havia uma convivência de ao menos dois tipos de estéticas cinematográficas, duas formas, ainda que estas possam se subdividir em inúmeras categorias, ainda assim, duas formas que se opõe e que, ao mesmo tempo, se ocupam de narrar o passado histórico brasileiro. O que procuramos abordar é o cinema como um dos mecanismos de apropriações dos tempos históricos e, assim,

entender o seu papel nos processos de construção e de transmissão de uma memória social. Por fim, procuramos pensar ainda sobre a relação do filme e a problemática do deslocamento: como isso se constrói através dos personagens, do espaço, na *mise-en-scène* da obra?

O terceiro capítulo procurou dar conta da análise fílmica de forma mais aprofundada. Após termos identificado alguns elementos relevantes nos capítulos anteriores, tais como o estratagema pelo qual o filme projeta o *referente real*, no intuito de dialogar com o seu contexto de produção, ou, ainda, a forma como o deslocamento constitui-se enquanto tema, focamos uma análise que contemplou a narrativa do filme, explorando seus principais artifícios de representação do *deslocamento*. Após elaborarmos uma divisão em sete blocos, o que nos permitiu enxergar melhor o desenvolvimento geral da trama, percebemos que algo fundamental no filme é a chave melodramática, ou seja, a mediação de uma *moral oculta*, implícita, que é criada a partir do sentimento de deslocamento dos personagens. Como sabemos, o melodrama tradicionalmente se desenvolve a partir da dualidade maniqueísta do bem contra o mal. Podemos afirmar que em *Terra Estrangeira*, este maniqueísmo encontra-se na contraposição entre o “mundo” e os personagens. Frente aos objetivos e anseios individuais, os acontecimentos se impõe, se abatendo sobre cada um deles de uma forma cruel.

Por fim, há uma pergunta que pretendemos deixar como guia para a leitura deste trabalho: *Terra Estrangeira*, no contexto dos anos 1990, expressou que havia sim uma possibilidade de se construir um cinema de resistência?



## CAPITULO 1 – O CONTEXTO DA *DESERTIFICAÇÃO NEOLIBERAL*

Gostaríamos de resgatar duas ideias que nos anos finais do século XX foram essenciais. Uma delas é a de que naquele contexto assistimos a uma suposta vitória da democracia liberal enquanto modelo político-econômico; a outra, refere-se à relativização da relação entre o homem e o espaço e o tempo. A vitória da democracia liberal foi proclamada não sem um certo regozijo, após a derrocada dos regimes socialistas no leste europeu. A modificação na relação entre espaço e tempo causou talvez mais incertezas do que certezas, ao menos nos meios intelectuais.

Elas são essenciais, pois ambos horizontes ganharam um sentido específico por volta dos anos 1990. A proclamação da vitória da democracia liberal coincide com o que seria a vitória do ocidente na guerra fria, com o colapso do seu adversário comunista, fato que pode ser datado entre os anos de 1989 e 1991, quando se assistiu a queda do comunismo na Europa oriental e na União Soviética. Com as notícias desta derrocada iminente, entendeu-se que a experiência histórica serviu para comprovar que o liberalismo era o melhor sistema econômico e que a democracia era o melhor sistema político. Ao mesmo tempo – e certamente sob a influência destes acontecimentos – houve um fortalecimento do neoliberalismo<sup>24</sup>, o qual vinha galgando terreno ao menos desde a publicação de *O Caminho da Servidão*, livro escrito por Friedrich Hayek e publicado no ano de 1944<sup>25</sup> e que, nos termos de Pierre Anderson, trata de “(...) um ataque apaixonado contra qualquer limitação dos mecanismos de mercado por parte do Estado, denunciada como uma ameaça letal à liberdade, não somente econômica, mas também política”.<sup>26</sup> No final do século XX, a ideologia neoliberal iria fortalecer-se, de maneira a pautar muitos discursos, de muitos governos

---

<sup>24</sup> Referimo-nos aqui a uma ideologia que também pode ser referenciada como doutrina econômica. Tal doutrina tem se caracterizado pela contradição entre o dogma neoliberal e a prática de seus adeptos. Ao passo que o dogma prega a redução do Estado na Economia, os governos que assumiram esta postura, por exemplo, fizeram grandes investimentos militares, bem como fizeram da especulação financeira a partir dos títulos das dívidas públicas “as molas propulsoras da economia”. SANTOS, Theotonio dos. **O neoliberalismo como doutrina econômica**. Revista Econômica V.1 N. 1, 1999.

<sup>25</sup> HAYEK, Friedrich. **O caminho da servidão**. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2010.

<sup>26</sup> ANDERSON, Perry. **Balanço do Neoliberalismo**. In: SADER, Emir (org.). *Pós-neoliberalismo: As políticas Sociais e o Estado Democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 9.

e governantes: “Creio que compete primordialmente à livre iniciativa – não ao Estado – criar riqueza e dinamizar a economia”.<sup>27</sup>

Assim, durante os anos 1990, os neoliberais pregaram uma redução no poder que o Estado detinha, principalmente por meio da redução no investimento em políticas sociais. Tal ideologia fortaleceu-se não apenas nos países do ocidente, mas também na Ásia, incluindo aqui a Rússia e os demais países da Comunidade de Estados Independentes (CEI), no continente africano, no leste europeu e na América Latina. Neste último, a ideologia neoliberal havia antecipado mesmo o modelo britânico, implementado por Margareth Thatcher, pois ainda na década de 1970 o Chile foi forçado pelo regime militar, sob a égide do General Augusto Pinochet, a implantar este modelo. A essa experiência chilena sucedeu a implantação deste modelo na grande maioria dos países latino-americanos entre os anos 1980 e 1990.<sup>28</sup>

A vitória da democracia liberal nos últimos anos do século XX, que veio acompanhada por uma extensa aplicação pelo globo de um modelo político e econômico comumente identificado pela sigla do Neoliberalismo, em muitos casos, ampliou – ou ao menos não resolveu – as contradições sociais características dos países menos desenvolvidos. Já a relativização do espaço e do tempo, propiciada pelo desenvolvimento tecnológico, que veio acompanhada por uma maior intensidade da mobilidade humana – especialmente a imigração maciça de sujeitos vindos de regiões menos desenvolvidos para países mais desenvolvidos – funciona enquanto um espelho das contradições neoliberais pois, forçadamente, deste dado podemos deduzir que certamente trata-se de um contexto de maior acirramento na diferença entre os países pobres e os países ricos.

Mas a relativização do espaço e do tempo se deu de forma mais vistosa com a extensão em escala global das novas tecnologias de informação. O executivo de alto escalão que trabalhava em multinacionais com sedes em diferentes países, por vezes

---

<sup>27</sup> MELLO, Fernando Collor de. **Discurso pronunciado por Fernando Collor em razão da posse presidencial** [15 de março de 1990]. Texto disponível em: [www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/fernando-collor/discurso-de-posse/posse-collor.pdf/view](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/fernando-collor/discurso-de-posse/posse-collor.pdf/view). Último acesso: 18 abr. 2015. Vídeo com o áudio disponível em: [www.youtube.com/watch?v=GnU-CZySsFE](http://www.youtube.com/watch?v=GnU-CZySsFE). Último acesso: 18 abr. 2015.

<sup>28</sup> Possivelmente, ao menos nestes países, uma das maiores consequências foi o aumento das contradições sociais, como apontam os dados do relatório anual de 1999 do Banco Mundial, entre 1987 e 1998 a porcentagem de habitantes da América Latina vivendo com menos de 1 dólar por dia aumentou de 22% para 23,5%, passando de 91 para 110 milhões de pessoas. Ver: SCHWARTZ, G. **Abertura não reduz pobreza, diz Bird**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 16 set. 1999.

tinha a ciência de que o seu esquema de trabalho só era possível graças a revolução digital na qual o mundo se encontrava.<sup>29</sup> Falamos, portanto, de um contexto em que se tem uma maior consciência do aumento na escala de complexidade da tecnologia, com a digitalização das finanças e do comércio e o surgimento de uma economia mundial ligada em redes e independente de limitações geográficas.<sup>30</sup>

E tanto o fortalecimento do neoliberalismo quanto o novo contexto da globalização, que, no limite, são como que duas faces de uma mesma moeda, irão incidir de forma perniciosa sobre o cinema brasileiro. De forma que precisaremos perguntar duas vezes: existe mesmo um *cinema nacional*? Primeiro de um ponto de vista quantitativo. Pois o projeto neoliberal proposto para o Brasil incluía o encerramento das atividades de órgãos estatais responsáveis pelo incentivo à produção de filmes, o que levou o nosso cinema a um verdadeiro estado de desertificação. Em segundo lugar, porque mesmo após a superação da ressaca do período Collor a relativização do espaço e do tempo faz com que seja preciso perguntar novamente, desta vez olhando para o aspecto qualitativo: podemos falar realmente em cinema nacional?

Pierre Sorlin inicia um artigo<sup>31</sup> seu por afirmar que falar sobre “cinemas nacionais” (e ele se refere especificamente ao contexto europeu dos anos finais do século XX), “é mais que um desafio”, é “uma provocação”. Essa “provocação” deve ser resgatada na análise da conjuntura histórica relativa ao filme *Terra Estrangeira*. É

---

<sup>29</sup> O norte-americano Stephen J. Kobrin – que trabalhou para empresas de grande porte, tais como a P&G (Procter & Gamble), e que alcançou posição proeminente em uma instituição tradicional como é a Wharton School, uma escola de administração da Universidade da Pensilvânia, conhecida por ser a mais antiga escola de administração do mundo – elaborou uma analogia entre este contexto dos anos finais do século XX e o “mundo feudal”. Segundo o autor, a relativização do espaço e do tempo, oriundos dessa nova revolução tecnológica, estava levando o mundo à um futuro “pós-moderno”, o qual, ao menos em alguns aspectos, se assemelharia a uma “europa medieval”, onde não haveria ainda a “territorialização da política em estados soberanos horizontais geograficamente delimitados” – “I believe that we are living through the end of one era and the onset of another; a systemic transformation from a modern to a postmodern political economy. It is a transformation comparable to that from the medieval to the modern era, which Ruggie (1983) has called the most important contextual change in international politics in this millennium”. KOBIRIN, Stephen J. **Back to the Future: Neomedievalism and the Postmodern Digital World Economy**. In: Journal of International Affairs; Spring 98, Vol. 51 Issue 2.

<sup>30</sup> Para alguns estudiosos, uma consequência disso é o declínio da soberania dos Estados Nacionais, tendo em vista sua crescente incapacidade de regular as permutas econômicas e culturais. Ver: NEGRI, Antônio; HARDT, Michel. **Império**. Rio de Janeiro, Record, 2001.

<sup>31</sup> SORLIN, Pierre. **Y a-t-il des cinémas nationaux?** Sociétés et Représentation, número 3, 1996, pp 409-419.

com o mesmo espírito provocativo que trouxemos a questão, logo de saída: existe ainda um “cinema nacional”?

Para Sorlin a questão era problematizar nação e nacionalismo em relação ao cinema. Neste novo contexto, no entanto, é inevitável que a provocação ganhe um novo significado, principalmente se considerarmos a conjuntura local e observarmos a trajetória cinematográfica brasileira que, como se sabe, foi marcada pelo *subdesenvolvimento*: vez ou outra, a produção local entrava em colapso e parecia então que não era mais viável preencher o vazio das salas de cinema senão através da importação de películas estrangeiras.<sup>32</sup> Quando *Terra Estrangeira* foi concebido, era justamente um destes momentos (talvez o último) no qual podíamos observar as pessoas perguntando-se se haveria ainda um “cinema nacional”. Eram os anos que antecedem aqueles que ficaram conhecidos enquanto os anos do *Cinema da Retomada*.

De outra feita, como Sorlin, poderíamos nos perguntar se alguma vez existiu de fato um cinema nacional. E como ele, poderíamos admitir que existe uma estética que é predominante, a qual ganhou força ao longo do século XX e se caracteriza, entre outros, por sua subordinação à lógica do mercado. A resposta então seria a de que não podemos falar realmente em cinema nacional – ou em cinemas nacionais. A ressalva de Sorlin, no entanto, se refere aos setores que se mantem “escapando a dominação Hollywoodiana”, os quais tem a chance de sobreviver “enquanto o público acreditar na produção local”.<sup>33</sup>

Os anos finais do século XX prenunciam uma internacionalização do cinema, na qual a formulação híbrida era uma característica primordial, como lembra Lúcia Nagib:

---

<sup>32</sup> Essa reflexão que aqui estamos resgatando não deixa de se aproximar da periodização elaborada por Paulo Emilio Salles Gomes, uma periodização que privilegia os momentos de reconciliação entre o público e os cineastas, como foi o caso da “primeira época”, que vai do ano de 1896 a 1912, e que marca o advento do cinema no Brasil. Este primeiro período finda com o colapso assinalado entre os anos de 1911-12, com o rompimento de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio local de cinematografia. Após este primeiro período, seguindo a periodização de Paulo Emilio, até a década de 1960 sobrevieram quatro outras novas épocas, cada uma marcada pelo desacerto e pela reconciliação entre o público e os cineastas: 2º Época: 1912 a 1922; 3º Época: 1923 a 1933; 4º Época: 1933 a 1949; 5º Época: 1950 a 1966. Ver: GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

<sup>33</sup> SORLIN, Pierre. **Y a-t-il des cinémas nationaux?** In: *Sociétés et représentation*. Paris, n. 3, pp. 409-419, nov. 1996.

[...] a produção brasileira recente transcende o projeto nacional do cinema novo e se irmana a correntes do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transnacional.<sup>34</sup>

O filme *Terra Estrangeira* embarca justamente neste contexto, incorporando em sua narrativa as vozes e as imagens de um cinema híbrido, através do esforço na produção de uma representatividade da imagem de identidades deslocadas, onde as fronteiras dos estados nacionais não são primordiais, mas onde a referência étnica também não assegura uma referência de identidade de forma tão sólida. A narrativa conta a história de Paco, um jovem que vive com a mãe, uma costureira de origem basca que morre ao descobrir que suas economias haviam sido confiscadas pelo governo. Diante deste acontecimento trágico, Paco decide adotar para si o sonho que a sua mãe havia nutrido antes de morrer: voltar à Espanha e conhecer a cidade de San Sebastián. Sem dinheiro, o protagonista não vê outra saída a não ser aceitar a proposta de viajar com destino a Portugal para entregar uma encomenda, assim ele estaria mais próximo de chegar a cidade espanhola. No entanto, em Lisboa Paco não consegue encontrar a pessoa que deveria receber o pacote. Ao tentar contornar este empecilho, o protagonista conhece Alex, uma imigrante brasileira. Juntos, o casal descobre que na verdade a entrega era parte de um negócio ilegal. Suas vidas agora estavam em jogo e por isso decidem juntos fugir para a Espanha. Na estrada, durante a viagem, acontece um envolvimento amoroso, o que faz com que pareça que todos os problemas tenham sido sanados. No entanto, os contrabandistas ainda estão atrás de Paco, que possivelmente não irá sobreviver a esta história.

A análise fílmica desta película tem por objetivo compreender um pouco melhor estas questões que envolvem o cinema brasileiro nesta nova era da globalização. Ao tematizar o deslocamento, a obra pode atestar o indício da existência de um cinema de resistência às fronteiras impostas pelos estados nacionais. Assim, além do fato de *Terra Estrangeira* ser uma das mais importantes obras dos anos 1990, o filme possui uma estratégia documental que dialoga com o seu contexto de produção. Chegaremos a este ponto. Por hora, neste capítulo procuraremos compreender um pouco melhor estes conceitos.

---

<sup>34</sup> NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo, Cosacnaify, 2006, p. 17.

### 1.1. O ciclo da fundação e a “desertificação neoliberal”

[...] na economia do cinema brasileiro, o subdesenvolvimento não é uma etapa, é um estado. Dados os impasses atuais, não se pode vislumbrar ainda o momento em que poderemos descartá-la.<sup>35</sup>

No início dos anos 1990 o projeto neoliberal chegaria definitivamente ao Brasil com a abertura econômica promovida pelo governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992), que iniciou uma verdadeira “desertificação neoliberal”.<sup>36</sup> Seu governo foi marcado pela implementação de políticas econômicas mais ortodoxas, monetaristas e que contavam com apoio dos norte-americanos, bem como com o apoio político dos principais meios de comunicação do país. Eram os anos do *Plano Brasil Novo*, pelo qual se imaginou ser possível inserir o país neste novo contexto da globalização, quando era necessário instituir a abertura do mercado brasileiro às importações e também elaborar um programa nacional de desestatização.

Entre os meses de março e abril de 1990 o novo governo lançava o *Plano Collor I*, o qual se pautava essencialmente em um violento corte na liquidez financeira do sistema, por meio do bloqueamento de 70% dos ativos financeiros do país. O intento era o de superar a estagnação econômica iniciada ainda no início dos anos 1980<sup>37</sup> mas, ao contrário daquilo que imaginamos que era pretendido como resultado, a

---

<sup>35</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001,

<sup>36</sup> A expressão “desertificação neoliberal” foi cunhada por Ricardo Antunes para referir-se ao contexto de implementação no Brasil de uma política econômica pautada na experiência similar que havia ocorrido na Inglaterra de Margaret Thatcher. O recorte do autor compreende os anos que se dão entre 1990, com o início da “aventura bonapartista de Collor, e 2004, os dois primeiros anos do Governo Lula, caracterizados por uma reforma agendada pelo FMI, “imposição que o governo aceitou sem resistência”. Ver: ANTUNES, Ricardo. **A Desertificação Neoliberal no Brasil: Collor, Fhc e Lula**. Campinas: Autores associados, 2004, p. 01-170.

<sup>37</sup> Como aponta Luiz Carlos Bresser Pereira, durante os anos que se dão entre 1980 e 1994 a economia brasileira passou pela sua pior crise desde que o país se tornou independente no início do século XIX: “Após um longo período de crescimento, a economia brasileira, durante os anos 80, entrou em um profundo período de crise, caracterizado pela estagnação econômica e por altas taxas de inflação. A renda per capita, em 1994, estava no mesmo nível da existente em 1980, enquanto a inflação alcançou níveis elevadíssimos nesses quinze anos”. PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. **Economia Brasileira: Uma Introdução Crítica**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 165.

proposta acabou por aprofundar a recessão, vindo a entrar para a história como uma das mais traumáticas tentativas de estabilização da economia.<sup>38</sup>

Já havia algum tempo que a crise se mostrava insuperável e, com isso, foi inevitável que algumas das perspectivas ideológicas que marcaram o cenário político nacional em períodos anteriores entrassem em absoluto descrédito. A partir de meados dos anos 1980 já era possível perceber uma gradual crise do *populismo* e do *nacional-desenvolvimentismo* enquanto ideologia política capaz de guiar o Estado brasileiro:

As mudanças ideológicas e políticas foram marcadas pela crise do populismo e do nacional-desenvolvimentismo, ou seja, de uma concepção segundo a qual o desenvolvimento econômico deveria voltar-se primordialmente para o mercado interno, basear-se no aumento da demanda agregada por meio de aumento dos salários (keynesianismo bastardo), e ser conduzido pelo Estado, por meio de investimentos diretos e subsídios que não levavam em consideração o déficit público, visto também como uma forma de estimular a demanda (novamente keynesianismo bastardo). Em seu lugar, surgiu com força o neoliberalismo — o liberalismo econômico radical — defendendo a total retirada do Estado da área econômica e social.<sup>39</sup>

Com o governo de Fernando Collor a perspectiva neoliberal, que se opunha ao nacional-desenvolvimentismo, foi a principal bandeira para as reformas estruturais que eram consideradas necessárias para a superação do déficit na economia. Pretendia-se, em suma, uma radical diminuição do papel do Estado na regulamentação da economia. Ora, essa proposta neoliberal incluía o encerramento dos órgãos estatais responsáveis pela regulamentação do fazer cinematográfico.<sup>40</sup> Na verdade, cumpre lembrar que isto era almejado pelos setores cujas prerrogativas estavam localizadas mais à direita no espectro político. O cineasta Ipojuka Pontes,

---

<sup>38</sup> O projeto tinha como objetivo derrubar a inflação. Apesar de ter tido um efeito inicial, quando ela se manteve na faixa de 10% ao mês a partir de março de 1990, ela não tardou em falhar, e em dezembro os preços cresciam a 20% ao mês. Na época prevaleceu o argumento de que o bloqueio da liquidez poderia ter obtido bons resultados se tivesse sido aplicado com rigor e coerência. Mas é importante ressaltar que as pesquisas atuais sustentam a tese oposta, de que o plano falhou porque era inaplicável. Ver: CARVALHO, Carlos Eduardo. **O fracasso do Plano Collor: erros de execução ou de concepção?** ECONOMIA, Niterói (RJ), v.4, n. 2, p.283-331, jul./dez. 2003.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>40</sup> Tratava-se de importar um modelo, pois o remodelamento do papel do Estado, com uma maior aproximação da iniciativa privada, foi característico das políticas neoliberais implementadas anteriormente também em outros países. Ver: MORAES, Ulisses Quadros de. **Políticas públicas para o audiovisual: as isenções fiscais e os limites entre o estado e a iniciativa privada (1986-2010)**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

por exemplo, era uma das vozes que clamavam por um *estado mínimo*. Em um exercício de “futurologia” (é este o termo que o autor utiliza em seu texto), chegou a prever, ainda no ano de 1987, que no futuro haveria um momento em que viria acontecer o “enterro da Embrafilme”: *E superado o “Ciclo da Embrafilme”, teremos que encarar mais um ciclo – o ciclo da fundação*.<sup>41</sup> É sabido que, mesmo antes do seu encerramento, a Embrafilme já vinha em processo de deterioração por conta de um esgotamento do modelo de produção para o qual foi criado. Mas este esgotamento, sem dúvida, foi ampliado pelas vozes do neoliberalismo, as quais, guiadas pela ideologia, defendiam amplamente que um *cinema nacional* só viria a ser possível com um ponto final na interferência do estado nesta *atividade comercial*. Ipojuca Pontes acreditava que enquanto houvesse essa dependência do Estado o cinema brasileiro não deixaria de ser um *cinema cativo*:

No âmbito das relações culturais, especialmente na atividade cinematográfica, a intervenção do estado tem-se definido, no mínimo, como criminosa e inconsequente. A Embrafilme, por exemplo, órgão responsável pela política do estado na área do cinema, nasceu e cresceu sob o signo da discriminação da miséria.<sup>42</sup>

A Embrafilme, como se pode perceber, não teve o seu fim de uma hora para outra, com uma simples *canetada*. Ao contrário, houve um processo que teve início na década de 1980, para só então culminar no início dos anos 1990, com a medida provisória que viria a extinguir as autarquias, fundações e empresas públicas federais ligadas ao cinema no primeiro ano do Governo Collor. Para o historiador Sidney Ferreira Leite, o marco do início da tragédia seria o ano de 1982, época do lançamento de *Pra Frente Brasil*, filme que foi dirigido por Roberto Farias (que também foi diretor da Embrafilme). O drama denunciava, em pleno Regime Militar, a tortura de prisioneiros políticos por agentes da repressão oficial durante os *Anos de Chumbo*, como ficaram conhecidos os anos do AI-5 (1968-1974). A narrativa teria desagradado os militares, “(...) que passaram a boicotar e a esvaziar a Embrafilme, a principal produtora de *Pra Frente, Brasil*.”<sup>43</sup> Tal fato, também torna contraditório o argumento de

<sup>41</sup> PONTES, Ipojuca. **O cinema brasileiro cativo**. São Paulo: EMW, 1987. P. 101.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>43</sup> LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 117.



Celso Furtado, ministro da Cultura do governo José Sarney entre os anos de 1986 e 1988. Na época, Furtado não se contrapunha ao estado de abandono que se encontrava a Embrafilme, sob a alegação de que “a empresa fora um legado do regime militar e, portanto, era estranha aos novos tempos que se caracterizavam pelo esforço em eliminar os entulhos do autoritarismo”.<sup>44</sup> Estes fatores fazem com que a extinção das atividades da empresa tenham sido meramente um tiro de misericórdia.

O que acontece em seguida, ou seja, a implementação do projeto neoliberal, como ele foi posto em prática, é amplamente conhecido. Em 12 de abril de 1990, o presidente Fernando Collor de Mello transforma o Ministério da Cultura em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República. Um mês depois, no dia 15 de março, instituiu a Medida Provisória nº151 que se ocupava da extinção e dissolução de entidades da administração pública federal. No dia seguinte, 16 de março, extinguiu a lei de incentivo fiscal à cultura, (Lei Sarney n. 7.505/86). Como aponta André Piero Gatti, para concretizar estas medidas foi necessário recorrer a “funcionários de carreira do alto escalão governamental”.<sup>45</sup> Dentre os quais encontrava-se uma daquelas vozes dos anos 1980, ou seja, Ipojuca Pontes:

O primeiro secretário de cultura foi o jornalista e cineasta Ipojuca Pontes, demissionário do cargo em março de 1991. Durante um ano, Ipojuca prestou uma série de serviços com a finalidade de desobrigar o Estado dos negócios do cinema, sob alegação de que o cinema brasileiro poderia competir em regime das leis de mercado com o produtor estrangeiro. Para tanto, Ipojuca revogou a legislação cinematográfica em vigor, reduziu a exibição obrigatória de filmes brasileiros para setenta dias, a presença do filme brasileiro nas videolocadoras de 25% para 10% e operou técnica e politicamente o fechamento dos órgãos cinematográficos em atividade (Concine, Embrafilme e FCB).<sup>46</sup>

O *ciclo da fundação* estava sendo posto em prática. Foi o momento em que a produção de filmes caiu de uma forma drástica, quando o cinema brasileiro enfrentou aqueles que foram “alguns dos seus piores anos”<sup>47</sup>, que ficaram marcados como o

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 117-118.

<sup>45</sup> GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. p. 66.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>47</sup> NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo, Cosacnaify, 2006. p. 13.

tempo “de penúria para o cinema brasileiro”.<sup>48</sup> O cinema brasileiro “[...] chegou, literalmente, ao fundo do poço”, como se dizia na época.<sup>49</sup> Além dessa diminuição no número de filmes lançados, havia outro fator que agravava a situação. Mesmo os filmes que chegavam nas salas de cinema, não conseguiam lograr o mesmo sucesso na venda de ingressos que muitos filmes conseguiram lograr nos anos anteriores. Ou seja, houve uma diminuição de filmes, mas houve também uma redução de público:

O cinema brasileiro, na prática, havia desaparecido do imaginário da população. Poucos se recordavam de haver assistido a algum filme brasileiro nos anos anteriores. Outros lembravam-se de sucessos do passado, como *Dona Flor e seus dois maridos* (recorde de bilheteria, com mais de 10 milhões de ingressos vendidos), um filme de 1976!<sup>50</sup>

E o problema é que neste primeiro momento não houve um esforço no sentido de substituir a Embrafilme e os demais órgãos no intuito de incentivar a produção nacional. O modelo anterior foi desmantelado, mas nada foi planejado para substituí-lo. O cinema brasileiro estava à deriva e, no pensamento daqueles sujeitos responsáveis pela reestruturação, deveria contar tão somente com o patrocínio privado – a “mão Invisível”, segundo a leitura neoliberal dos termos formulados por Adam Smith.<sup>51</sup> Observemos os resultados disso a partir do quadro 1, que traz os dados referentes ao histórico do mercado do cinema brasileiro entre os anos de 1990 e 1999. Mostra que a quantia de filmes lançados nos primeiros 4 anos da década de 1990 foi de fato muito pequena, com uma média de 7 filmes sendo lançados por ano. Os anos mais alarmantes, como se pode ver, são os anos de 1992, quando foram lançados 3 filmes, e de 1993 com 4. Mas nos anos que se seguem nota-se que há um aumento no ritmo de lançamento de títulos, sendo que nos últimos anos da década são lançados mais do que 20 títulos por ano.

<sup>48</sup> CAETANO, Maria do Rosário. **Os anos 1990: da crise à retomada**. ALCEU – v.8 – n.15 – p. 196 a 216- jul./dez. 2007, p. 196.

<sup>49</sup> MOREIRA, Roberto. **Cinema hoje: Impasses e Desafios**. Imagens no 1, Unicamp, Abril, 1994, p. 18.

<sup>50</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema Brasileiro contemporâneo (1990-2007)**. In: BAPTISTA, M. e MASCARELLO, F. (Org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008, p. 140.

<sup>51</sup> Conceito originalmente formulado por Adam Smith sob a perspectiva de que a esfera econômica é uma ordem natural, cujo funcionamento está baseado em ações individuais, de indivíduos dispersos, heterogêneos, mas, mesmo assim, organizados. Ver: SMITH, Adam. **A riqueza das nações – investigação sobre sua natureza e suas causas**. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

ANOS 90

## Histórico do Mercado Brasileiro

ano	nº de salas	público	público (nacionais)	público (estrangeiros)	% nacional (em ingressos)	lançamentos nacionais	lançamentos estrangeiros	renda (US\$)	P.M.I (US\$)
1990	1.488	95.101.000	10.000.000	85.101.000	10,51	7	231	179.914.794	1,70
1991	1.511	95.093.000	3.000.000	92.093.000	3,15	8	239	190.414.076	1,70
1992	1.400	75.000.000	36.113	74.963.887	0,05	3	237	115.368.464	1,80
1993	1.250	70.000.000	45.547	69.954.453	0,06	4	234	120.627.692	1,95
1994	1.289	75.000.000	271.454	74.728.546	0,37	7	216	117.612.450	2,13
1995	1.335	85.000.000	3.150.000	81.850.000	3,70	12	222	220.254.654	3,88
1996	1.365	62.000.000	2.550.000	59.450.000	4,11	23	236	191.631.373	4,57
1997	1.075	52.000.000	2.388.888	49.611.112	4,59	22	184	207.128.370	4,60
1998	1.300	70.000.000	3.606.279	66.393.721	5,15	26	167	290.379.109	4,70
1999*	1.400	70.000.000	6.000.000	64.000.000	8,6	25	200	189.000.000	2,70

Tabela 1 - *Histórico do mercado brasileiro* Fonte: SALEM, Helena (org.). **Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995 – 1999.** Brasília: 1999.

Como sabemos, a *fundação*, sob a qual se imaginou que este novo período iria se sustentar, seriam duas leis reguladas a partir do ano de 1991 no intuito de reorganizar a produção dentro deste novo parâmetro neoliberal: a *Lei Rouanet* e a *Lei do Audiovisual*.<sup>52</sup> Este período inicial de estagnação, quando tivemos o quase desaparecimento da atividade cinematográfica, quando tivemos uma ausência de identificação entre o público e *um cinema brasileiro* no imaginário do público em geral, seria então um sacrifício necessário para se construir uma base firme (a *fundação*) de um novo cinema? Este era o ponto de partida para funcionamento de um *Cinema da Retomada*? Ora, existem aqueles que não se deixaram enganar pelos números referentes ao desempenho quantitativo – onde a média anual salta de menos do que 10 títulos na primeira metade da década para, na segunda metade, superar a casa dos 20 – já que desde o fim da Embrafilme o cinema brasileiro tornou-se “mal distribuído, mal exibido e pouquíssimo visto”:

<sup>52</sup> Ambas baseadas nos princípios de renúncia fiscal, ou seja, o Estado deixa de arrecadar uma quantia de impostos das empresas que, por sua vez, irão, elas mesmas, arcar diretamente com a produção dos filmes: **Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991**. Lei que restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências **Lei nº 8.685 de 20 de Julho de 1993**. Lei que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências.

Sou quase um veterano no cinema. Creio que para quem já é veterano, essa história de 'renascimento' do cinema brasileiro já foi vista tantas vezes... o cinema brasileiro vive de ciclos, e cada vez que um novo ciclo surge, todos chamam de renascimento.<sup>53</sup>

No deserto neoliberal, o *ciclo da retomada* aparece então como que uma miragem, pois a expressão *retomada* “ressoa como um *boom*” ou “um movimento cinematográfico”, quando na verdade os (ainda poucos) títulos lançados no período foram realizados geralmente tendo em comum mesmo apenas a necessidade de superar as dificuldades impostas à captação de recursos.

No próximo gráfico podemos notar, além da queda e da posterior ascensão do número de lançamentos de títulos nacionais, a redução da identificação entre o cinema brasileiro e o seu público. Nota-se que no ano de 1990, por exemplo, foram lançados 7 filmes, que tiveram a soma total de 10 milhões espectadores. No ano de 1994, foram lançados o mesmo número de filmes, mas o público chegou apenas a casa de 270 mil espectadores. Até o final da década, a relação entre público e os filmes nacionais não voltaria aos patamares da época da Embrafilme (ver quadro 2):

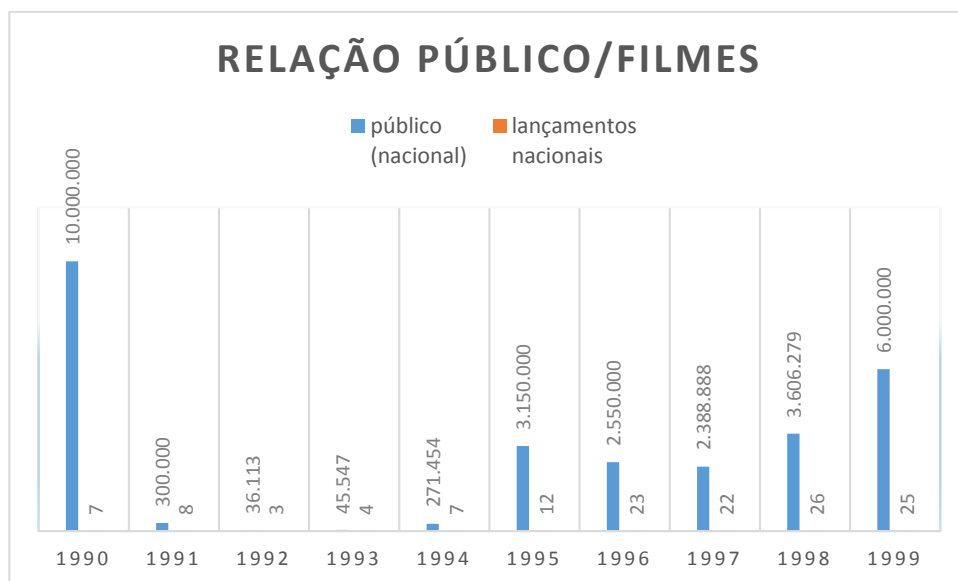


Tabela 2 - *Relação Público/Filmes*. Fonte: SALEM, Helena (org.). **Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995 – 1999**. Brasília: 1999.

<sup>53</sup> JOFILLY, José. **Depoimento colhido em julho de 1999 e revisto em março de 2002**. In: NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 238.

A verdadeira desertificação aconteceu, portanto, nas salas de cinema, pois, como vimos, o público aparentemente não teve motivos *para acreditar num cinema brasileiro*. Sendo assim, o que significa, então, o *Ciclo da Retomada do Cinema Brasileiro*, frequentemente mencionado pela mídia e pelos pesquisadores?

Notamos que há algumas posturas comumente adotadas ao voltarmos a esta data e procurar pelo seu significado. Trataremos de identificar duas possibilidades. A primeira, mais otimista, vai identificar ali o germe de um novo momento, quando o cinema brasileiro viria se estabelecer com força mesmo após todos estes anos de recessão que se estendem de finais da década de 1980 até meados da década de 1990. Em suma, trata-se de celebrar a superação de uma crise. Mas há uma segunda postura que também procura olhar para trás, em direção ao passado e em direção a tradição do fazer cinematográfico, no intuito mesmo de contabilizar também aquilo que estava se perdendo. Nos próximos tópicos iremos observar mais de perto estas duas posturas.

## **1.2. O otimismo frente a retomada**

Há um otimismo em relação ao retorno do fazer cinematográfico no Brasil. O marco é o ano de 1995, quando foram lançadas obras de sucesso e de amplo reconhecimento por parte do público e por parte da crítica nacional e internacional. Tivemos o lançamento do filme *Carlota Joaquina a princesa do Brasil* (Carla Camuratti, 1995), obra que atingiu um público de 1.286.000, retomando o diálogo com o público brasileiro, portanto, ao atingir a casa de 1 milhão de espectadores. Nos anos posteriores, seguiu-se o lançamento de um bom número de filmes com grande visibilidade – não apenas no Brasil, já que algumas delas vieram inclusive a concorrer ao *Oscar de melhor filme estrangeiro*, como é o caso de *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998).

*Terra Estrangeira* fez parte deste momento. Notamos isso inclusive nos discursos sobre o filme. Fala-se em celebração e em comemoração, algo que perduraria ao menos até o ano de 2005, ano do lançamento de um material em DVD

em formato *digipack* por conta dos 10 anos passados desde o lançamento do filme. Apesar de não haver modificações no material, a mídia trazia novidades, contidas nas faixas extras, as quais contavam com um bom número de informações acerca da produção e da narrativa na perspectiva dos responsáveis pela obra. Havia um documentário (curta-metragem) intitulado *De volta à Terra Estrangeira*, no qual Walter Moreira Salles Júnior afirmou que fazer o *Terra Estrangeira* “foi um pouco como voltar a exercer uma língua que você não podia (ter) utilizar por durante muito tempo”.<sup>54</sup> Walter Salles, ao lado de Daniella Thomas, foi codiretor da obra e foi um dos principais responsáveis por ela, tendo atuado também na montagem e no roteiro. O discurso do diretor nesta faixa extra do DVD comemorativo segue no intuito de explicar como o contexto dos anos imediatamente anteriores ao filme definem a temática central. O objetivo, segundo o diretor, era o de retratar o contexto dos anos iniciais da década de 1990, falar sobre “formas diferentes de desterro” e falar sobre “formas diferentes de exílio”.

O que Walter Salles nos diz sobre “*Terra Estrangeira*” é pertinente no que se refere ao tema da obra, mas também no que diz respeito a sua forma. Aliás, poderíamos falar aqui no plural, já que a obra não somente fala de formas diferentes de desterro e exílio, mas fala também sobre diferentes formas estéticas, na medida em que pretende render homenagem a diferentes fórmulas cinematográficas.

Há aí uma erudição que rende ao filme um lugar especial na história recente do cinema brasileiro e que tem gerado grande interesse por parte dos pesquisadores. Com uma trama que gira em torno de personagens deslocados, que vivem longe do seu país de origem, a obra se destaca no cenário cinematográfico pela sua construção como objeto artístico e cultural. Chama atenção o rico e amplo conjunto de referências que ajudaram a constituir a *mise-en-scène*: a fotografia em preto e branco, com uma iluminação de menor intensidade, lembra o *cinema noir*; o olhar apurado nas primeiras tomadas, nos remetem ao neorrealismo italiano; a homenagem aos *road movies* do cinema alemão que ocorre quando o filme ganha a estrada; a fita se inspira ainda no cinema novo para problematizar uma identidade nacional.

Na época do seu lançamento às salas de cinema, o cineasta e crítico cinematográfico Leon Cakoff elaborou um especial para o jornal *Folha de São Paulo*, intitulado ‘*Terra Estrangeira*’ exige comemoração, lançado dia 15 de dezembro de

---

<sup>54</sup> **De volta à Terra Estrangeira**, extra presente em: *Terra Estrangeira*. Rio de Janeiro, 1995. Direção: Daniela Thomas e Walter Salles. Material: 1 DVD (100 min), PB, cópia distribuída pela Videofilmes.

1995. O título não escondia o entusiasmo: “isto não é uma crítica, é uma comemoração”, afirmava o autor. Sem nenhuma ressalva, Cakoff anunciava ao público um raro filme brasileiro que “não faz da sua nacionalidade uma escusa”:

*"Terra Estrangeira" é um dos melhores filmes do ano. Não importa a sua nacionalidade. Ele é da terra dos que perdem raízes e rumos. O filme releva, com extrema sensibilidade, dois momentos de adaptação em terras estrangeiras: dos que renegam origens na juventude e dos que se apegam a elas, com obsessão mortal, na velhice. A origem das duas atitudes está no desconforto da decadência e da resignação. A brasilidade do filme é evidente. Mas, como os seus personagens, dispensa passaportes.*<sup>55</sup>

O ânimo de Cakoff, pode-se dizer, sintetiza a grande valorização que o filme ganhou na época de sua estreia e viria ainda a adquirir junto a crítica e também junto ao meio acadêmico. Amir Labaki, no ano de 1996, retoma o mesmo termo empregado por Cakoff, e fala em celebração, não apenas por *Terra Estrangeira*, mas também pelo momento especial em que ele se insere, momento este em que “o cinema brasileiro parece sair do buraco”, conforme o autor:

As longas filas nas salas que exibiram *Carlota Joaquina*, *A Princesa*, *O Quatrilho* e *Terra Estrangeira* são o melhor indício do respaldo da população à retomada da produção nacional. Há uma década o cinema brasileiro não conhecia sucessos de público similares, com o primeiro título superando e o segundo se aproximando do milhão de espectadores. A disputa do Oscar de filme estrangeiro por *O Quatrilho* completou o quadro de conquista do orgulho nacional pela nova safra de filmes brasileiros. O estigma de mais de uma década, que caracterizava a fita nacional como pouco menos que selvagem, começa a ser superado. Eis algo concreto a celebrar.<sup>56</sup>

Se *Carlota Joaquina* marcou este momento pelo seu sucesso de bilheteria, tendo sido visto nas salas por cerca de um milhão de espectadores, o papel de *Terra Estrangeira* seria o de “sucesso cult” desta safra, tendo colecionado prêmios, tendo sido selecionado para alguns circuitos de festivais internacionais e conquistado “o maior consenso crítico no Brasil”. Por isso, os dois filmes devem ser vistos em contraste:

---

<sup>55</sup> CAKOFF, Leon. **'Terra Estrangeira' exige comemoração**. Folha de São Paulo. São Paulo, sexta-feira, 15 de dezembro de 1995.

<sup>56</sup> LABAKI, Amir. Cultura: **A (re) descoberta do (cine) Brasil**. Teoria e Debate nº 31 – abril/maio/junho de 1996.

Apesar de trabalharem não poucos temas comuns, o contraste entre Carlota e Terra não poderia ser maior. Carlota desenvolve um registro único, de carregada farsa; Terra começa como um melodrama, desenvolve-se como um policial e conclui-se como um road movie. Em Carlota, Portugal refugia-se no Brasil, e não gosta do que vê; em Terra, o Brasil abriga-se numa Portugal poucas vezes tão romantizada por um cineasta estrangeiro. Carlota é uma escancarada vingança; Terra, uma despudorada homenagem. No filme de Camurati, o Brasil arrota orgulho xenófobo; no de Salles e Thomas, a orfandade generalizada pulveriza as fronteiras nacionais. Em Carlota, a pátria só poderia ser aqui; no de Salles e Thomas, não se encontra em lugar algum.<sup>57</sup>

Este papel resignado ao filme neste contexto lhe rendeu também grande abertura no espaço acadêmico, o qual o recebeu com o mesmo entusiasmo. Em dezembro de 1996 a revista de história contemporânea *O Olho da História*, publicava em seu editorial uma análise histórica reverenciando a forma pela qual *Terra Estrangeira* “conseguia dar voz aos problemas mais relevantes da história recente do Brasil”, desde o “pesadelo causado pelos anos iniciais da implantação do neoliberalismo”, com as novas diretrizes econômicas implementadas pelo Governo Collor (1990-1992), até o “grande problema de emigração brasileira e a sua relação com o tráfico e o contrabando”. O preto e branco servia então para melhor demarcar o contexto histórico, que ganha a sua tragicidade por conta da desilusão que teria sido o confisco monetário anunciado pela ministra Zélia Cardoso, dos “mares de lágrimas” e dos “sonhos que se perderam” por conta dele:

Olhos arregalados, respiração suspensa, mãos úmidas e toda atenção voltada para a televisão — estes pareciam ser os primeiros sintomas caricaturais sofridos pelos brasileiros, logo procedido por desesperadas corridas aos bancos e advogados. Sim, era outro pesadelo: o neoliberalismo.<sup>58</sup>

Jean-Claude Bernardet elabora uma análise fílmica publicada na época do *Festival de Brasília* no ano de 1997. Sua leitura corrobora para estas análises que pretendem reverenciar o devido aspecto trágico do contexto que o filme tematiza. Para o autor, *Terra Estrangeira* seria uma dramaturgia surgida no seio de uma “sociedade anômica”, sociedade essa caracterizada pela falta de objetivos e pela perda de identidade. Os protagonistas encarnam essa especificidade na narrativa. São

---

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> ALMEIDA, Katherine; PRADO NETTO, Arthur. **Terra Estrangeira**. In: NÓVOA, Jorge et al. *Olho da História* No. 3. Dezembro de 1996. Disponível em: [www.oohodahistoria.ufba.br/sumario3.html](http://www.oohodahistoria.ufba.br/sumario3.html)



personagens que figuram como auxiliares de outros personagens que encontram casualmente, pois “perderam suas referências” e, por isso, são movidos por uma “pulsão/acaso, sem projeção para o futuro”. Este estratagema do filme seria um espelhamento da sociedade anômica: tendo perdido as referências, os indivíduos só podem se tornar sujeitos da ação, e não o seu oposto.<sup>59</sup>

Seja como for, a ideia que se sobrepõe na época do seu lançamento é a de que *Terra Estrangeira* se destaca porque ele traduz um sentimento de mal-estar e desesperança característicos de um Brasil do início dos anos 90. Também a viagem em sua narrativa e os deslocamentos dos personagens seriam elementos necessários na representação de uma busca pela identidade nacional há muito tempo perdida. Com isso, a narrativa do filme adquire um valor agregado, porque ela problematiza o contexto em que está inserido ao mesmo tempo em que contribui para defini-lo, ao tempo que estas primeiras análises aqui aludidas inscreveram determinados juízos à narrativa ao filme, de forma a colar-se a ele, contribuindo para uma rede de significados que apareceriam em pesquisas posteriores, conforme veremos mais adiante. A questão que fica neste ponto de nosso trabalho é a seguinte: em que medida a análise da narrativa de *Terra Estrangeira* tende a ser contaminada por este otimismo criado pelo fato de haver um retorno do fazer cinematográfico no Brasil? Haveria uma maior boa vontade do analista frente a este clima de celebração?

Até aqui temos considerado os filmes tendo em vista este contexto marcado pelo desmonte do aparato estatal voltado para o incentivo à produção, distribuição e exibição dos filmes, realizados por Fernando Collor o que gerou uma resseção que, posteriormente, a partir da gestão de Itamar Franco, foi sendo sanada pela criação de novos mecanismos que, basicamente, pautavam-se em editais que selecionavam projetos que seriam patrocinados por empresas que ganhariam isenção de imposto, representou a inserção do fazer cinematográfico brasileiro em uma lógica neoliberal pós-guerra fria. Os filmes que lograram sucesso neste período, portanto, foram celebrados pela crítica cinematográfica. No próximo tópico, no entanto, veremos um pouco sobre a crítica às imagens, buscando comparar dois contextos, o primeiro remontando ao início da atividade cinematográfica, quando o cinema era ainda uma importante referência de modernidade. O segundo contexto, remonta aos anos 1990, quando o cinema aderiu ao mesmo tipo de crítica às imagens, revelando assim algo

---

<sup>59</sup> BERNARDET, Jean-Claude Georges René. **A dramaturgia de uma sociedade anômica**. Cinemais, Rio de Janeiro, p. 09-16, 1997.

a mais sobre os motivos da crise que se abateu sobre a produção brasileira. O que iremos procurar demonstrar é que, sejam quais forem os termos que se apliquem, *cinema da fundação*, ou, como ficou mais conhecido, o *cinema da retomada*, focar o projeto neoliberal por si só é algo que tende a fazer nublar a nossa compreensão sobre o contexto mais amplo do *cinema moderno*.

### **1.3. Vozes no deserto: um “efeito ilha” no cinema brasileiro?**

As primeiras críticas ao cinema remontam os anos finais do século XIX. Em um primeiro momento, as imagens produzidas com o cinematógrafo foram vistas por muitos como mera tolice, caracterizada pela falta de elevação espiritual e cultural. Em seguida, o aparato cinematográfico também passou a ser visto como algo capaz de roubar as sensações vivenciadas pelos indivíduos reais e substituí-las pelas vivências construídos através de suas imagens – critica esta que Jacques Aumont classifica como parte do “esquema mental da iconofobia platônica”:

O cinema é um ladrão e um fazedor de truques: ele nos rouba nossas emoções verdadeiras e as substitui por seus afetos artificiais, que ele faz passar tão bem por verídicos que nossa própria vida é atingida e transformada.<sup>60</sup>

O cinema era visto como uma prática fútil, mas ao mesmo tempo era visto também como algo psiquicamente perigoso. Porém, um século depois, nos anos finais do século XX, a crítica se voltava a saturação imagética propiciada por aparelhos tais como a televisão, vídeo cassete, dvds, internet. Isso porque o filme tornava-se um dado, podemos dizer, até mesmo banal no cotidiano daquele indivíduo habituado aos dramas televisivos e também ao apelo de sua repetição nos diferentes meios de divulgação. É possível imaginar que vivíamos os anos da concretização de uma *Postliterate Society* (sociedade audiovisual), como dizia nos anos 1960 o filósofo canadense Herbert Marshall McLuhan?<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> AUMONT, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008, p. 18.

<sup>61</sup> *Postliterate Society* é um conceito cunhado por McLuhan no ano de 1962 para referir-se a um mundo onde a tecnologia audiovisual poderá avançar a um ponto em que a alfabetização venha a se tornar obsoleta. Ver: MCLUHAN, Marshall. **The Gutenberg Galaxy**. University of Toronto Press, 1962.

Em dois tempos, um movimento: a atividade cinematográfica deixa de ser a grande novidade. Entretanto, nesse meio tempo, houve a passagem de uma técnica a uma arte, moderna. Os pesquisadores costumam afirmar<sup>62</sup> que foi em meados do século XX que se assistiu ao florescimento do *cinema moderno*, o cinema da câmera-caneta, pelo qual cineastas como Orson Welles passaram a escrever com a câmera da mesma forma que um escritor escreve com a sua caneta<sup>63</sup>; ou, ainda, um cinema como o do *neo-realismo italiano*, que saiu dos estúdios de gravação e que buscou se aproximar da realidade do pós-segunda guerra mundial.<sup>64</sup>

No Brasil, *cinema moderno* é um rótulo que nos remete a uma pluralidade de produções, de projetos, de diretores talentosos, enfim, uma verdadeira *constelação*, segundo os termos de Ismail Xavier<sup>65</sup>, que também podem ser localizadas em diferentes movimentos, como o do *Cinema Novo*, do *Tropicalismo* ou do *Cinema Marginal*, que se desenvolveram entre o final da década de 1950 e meados dos anos 70. Neste período houve uma convergência entre o sistema dos autores, filmes de baixo custo e uma nova linguagem. *Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*, é o que dizia a célebre frase comumente atribuída à Glauber Rocha. De tal forma que mais do que um *entulho do autoritarismo*, qualquer herança deste período se revela como a lembrança de uma época bastante favorável para aqueles que se aventuraram na arte de fazer filmes – ou em fazer filmes com quem faz arte. A partir dos anos 1980,

---

<sup>62</sup> Certamente a divisão e oposição entre cinema clássico e o cinema moderno, nos termos de Gilles Deleuze, é uma das mais clássicas análises dentre aquelas que recorrem a essa datação. Ver: DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985; \_\_\_\_\_. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

<sup>63</sup> AUMONT, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008, p. 37-42.

<sup>64</sup> Aqui nos remetemos ao nosso primeiro contato com o campo das relações entre História e Cinema, que remonta o ano de 2011, época da defesa do trabalho de conclusão de curso intitulado “Cinema, Infância e a Questão Social Italiana no Filme *Sciuscià* (1946)”. Nessa monografia investigamos a representação da infância no cinema italiano do pós-guerra. O filme que abordamos na época pode ser considerado um dos principais clássicos do neorrealismo italiano, a obra “*Sciuscià*” (1946) (“Vítimas da Tormenta”, como ficou conhecido no Brasil), dirigida por Vittorio de Sica. Um filme que trazia questões humanistas através de uma narrativa sobre a infância perdida em meio ao caos do período pós-guerra (1945). Constatamos que uma marca do neorrealismo é este humanismo que traz para um primeiro plano questões humanas mais fundamentais. Ver: FELÍCIO, Thiago H. **Cinema, infância e a questão social italiana no filme *Sciuscià* (1946)**. Monografia (Bacharelado e Licenciatura em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2011.

<sup>65</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 38.

no entanto, a estética da fome (*Eztetyka da Fome*),<sup>66</sup> segundo Xavier, foi cedendo lugar a técnica e a mentalidade profissional:

De qualquer modo, o cinema que se adensou em meados dos anos 80, que se destacou em festivais e debates, afirmou propostas alheias aos parâmetros do cinema moderno, principalmente no que diz respeito à preocupação com um "estilo nacional" ou os diagnósticos gerais do país, voltando-se mais para um corpo a corpo com os dados dominantes na produção internacional que lhe era contemporânea.<sup>67</sup>

Nos anos 1990, à hipertrofia da TV, na forma como ela se deu na década anterior, ainda segundo Xavier, um importante elemento caracterizador da nova ordem planetária na esfera do audiovisual,<sup>68</sup> foi somada a retórica da *revolução digital*, a qual afirmava, a grosso modo, que os novos meios de comunicação eliminariam os antigos, era sobressalente:

A perpetuação da escrita parecia condicionada à produção de celulose. Súbito, a palavra descobriu um novo meio de propagação: o cristal líquido. Saem as árvores. Entram as nuvens de elétrons.<sup>69</sup>

Acreditamos que esses elementos, essa nova ordem da esfera do audiovisual, foram determinantes na crise que se abateu sobre a produção brasileira. E talvez o conjunto de fontes que atestem este aspecto do cinema brasileiro dos anos 1990 sejam os próprios filmes do período. Afinal de contas, um momento importante como este iria passar despercebido pelos cineastas? Notadamente, muitos deles vieram inclusive a elaborar algumas narrativas no intuito de dar conta dessa experiência contemporânea. O que nos permite dizer que o cinema brasileiro viria, mesmo que a partir de diferentes estratégias, realizar algo próximo do que poderíamos chamar de *a abertura de um diálogo com outros meios de comunicação*. Um exemplo bastante profícuo é a constante problematização deste diálogo a partir das interpelações entre algumas narrativas fílmicas deste período com um objeto específico, a televisão.

---

<sup>66</sup> *Eztetyka da Fome* é o título da tese elaborada por Glauber Rocha e apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965. Atualmente pode ser referida enquanto uma das mais conhecidas referências do Cinema Novo brasileiro. Disponível na publicação intitulada "Revolução do Cinema novo". Ver: ROCHA, Glauber. **Revolução Do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrasilme, 1981: p: 28-33.

<sup>67</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 40.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>69</sup> SOUZA, Josias de. **A revolução digital**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 mai. 1996.

Podemos explorar brevemente alguns exemplos.

Em *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), o diálogo se dá a partir de diferentes instâncias. Em um primeiro nível, quando vemos equipes telejornalísticas de diversas emissoras cercarem uma casa. Elas estavam lá impulsionadas por uma manchete que estamparia o fato de que “dois pivetes tomam como reféns dois americanos”. Dentro da casa, na verdade, eram três os sequestradores, todos moradores da favela *Dona Marta*, os quais mantinham uma família estadunidense como refém. A partir de então, a trama se desenvolve a partir de um jogo que envolve *voyeurismo* e exibição, quando os jovens sequestradores se veem sendo noticiados em caráter de urgência na televisão. Em um outro nível, o diálogo do filme com a televisão se dá, porém, de forma mais sutil. No início da trama houve uma sucessão de equívocos que levaram os protagonistas Japa e Branquinha, duas crianças, acompanhados do atrapalhado Maguila, àquela mansão. A princípio eles queriam realmente apenas utilizar o banheiro, mas William, o personagem norte-americano, concluí que aquilo não poderia ser outra coisa senão um assalto. Os eventos irão se encaminhar para um fim trágico, como sabemos. Mas em certa altura, o espectador começa a especular acerca deste engano cometido pelo personagem estrangeiro. Quando se dá conta da grande dramaticidade com que os jornais irão cobrir os acontecimentos, o espectador pode se perguntar: afinal, uma grande ocorrência desse tipo de notícias não iria contribuir para moldar uma situação de tensão psicológica naquela sociedade? É possível que estes mesmos telejornais em sua dramaticidade tenham contribuído para que surgisse um ambiente onde qualquer morador de regiões periféricas acaba sendo visto como uma ameaça?

O mesmo esquema que envolve violência e televisão aparece em outra película de grande relevância para o contexto do cinematográfico brasileiro de que tratamos. Em *Um Céu de Estrelas* (Tata Amaral, 1996) os repórteres aparecem registrando a ação da polícia na cena em que ouvimos um policial falar em um megafone no intuito de convencer Víctor a abandonar a casa. Sua fala, do lado de fora, reverbera na sua voz que está sendo captada pelas emissoras de televisão e reproduzida, com um atraso extremamente pequeno, pelo aparelho de televisão de Dalva. De dentro da casa, a protagonista acompanha toda a movimentação que está acontecendo do lado de fora. Aqui estamos apenas na metade do filme, mas a partir de então haverá outras oportunidades em que as ações de Dalva e Victor serão acompanhadas pelo som da locução televisiva ao fundo. Este paralelismo se sustenta até o um momento em que

o olhar da câmera do telejornal irá se tornar o olhar do espectador do filme. Este é o desfecho da trama, que se dá com o plano-sequência iniciado na cozinha da casa, quando a câmera enquadra as imagens que estão sendo reproduzidas pela televisão e se aproxima até um ponto em que os dois olhares se fundem em um só. No fora de campo escutamos um tiro. A polícia invade a casa. O plano-sequência acompanha as ações dos policiais, ao passo que uma repórter narra toda a situação de forma dramática. Ao entrar na cozinha, a câmera encontra Vítor e Dalva. Vítor está imóvel, debruçado na mesa sobre o sangue que escorre de sua cabeça. Dalva está segurando a arma. A câmera fixa o olhar sobre ela e permanece ali até o início dos créditos finais.

Existe ainda um filme do ano de 1994, o qual raramente é mencionado nas pesquisas sobre as narrativas cinematográficas brasileiras, e que também é um importante exemplo para ilustrar este diálogo entre a televisão e o cinema. Chama-se *O Efeito Ilha*, obra dirigida por Luís Alberto Pereira. A trama gira em torno de um evento coletivo ocasionado por um caso paranormal que ocorreu a um eletricista de nome João William. A fábula, de fato, é bastante ilustrativa deste nosso contexto: o protagonista descobre que sua vida está sendo transmitida 24 horas por dia em todos canais da televisão. Não se trata, porém, de um programa criado por alguma equipe de emissoras de TV, como são os *reality show*, mas de um fenômeno sobrenatural, o qual se iniciou em uma noite de tempestade, quando João foi atingido por um raio. A partir de então, o personagem passa a ser uma vítima incondicional do olhar de milhares de telespectadores. Em contrapartida, estes agora não tinham mais a escolha de assistir outra coisa que não fosse o cotidiano de João William. O controle remoto se tornava inútil. A situação se agrava, pois, eram os dias em que aconteciam os jogos da Copa do Mundo, evento ansiosamente aguardado por quase todas as pessoas. Os telespectadores ficaram saturados com esta situação e não viram outra alternativa a não ser recorrer a outras mídias, como o rádio. A moral da fábula, ao final, é a de que os indivíduos experimentaram algo chamado *efeito ilha*, o qual os levou a perceber que a televisão, na verdade, estava produzindo um *isolamento social*.

Vale dizer, o filme que iremos analisar mais adiante é *Terra Estrangeira*. Veremos que o diálogo com os outros meios de comunicação também é essencial ao desenvolvimento de sua trama. Contudo, a operação se difere das reflexões críticas realizadas nos filmes citados neste tópico, porque a tela dentro da tela ganha na

película de Walter Salles e Daniela Thomas a função de *projetar um referente real, histórico, no universo ficcional da trama*.

Ainda assim, a referência a este diálogo entre a TV e as fitas produzidas no contexto dos anos 1990 é instigante. A película de Luís Alberto Pereira, em especial, porque ela se antecipa aos *reality shows* e aos *Big Brothers* que viriam a se popularizar em vários países do mundo apenas a partir de 1999, ano da primeira versão do *Big Brother*, que foi realizada nos Países Baixos. Mas é instigante também porque, assim como o *Big Brother*, tanto a situação dos personagens João Willian, de *O efeito Ilha*, quanto os personagens Japa e Branquinha de *Como nascem os anjos* ou Vitor e Dalva de *Um Céu de Estrelas*, nos remetem a uma versão contemporânea daquilo que Michel Foucault chamou de *panoptismo*.

Elemento chave da “sociedade disciplinar”, o *panoptismo* segundo Foucault é um fenômeno que reúne vigilância individual, controle e correção. O termo deriva do nome dado a um projeto arquitetônico de uma prisão que foi criada pelo filósofo inglês Jeremy Bentham no ano de 1789<sup>70</sup>. Trata-se de uma construção em círculo, dividida em celas e com uma torre no centro. As celas têm duas janelas, uma delas voltada para o exterior no intuito de permitir que a luz do sol atravessasse o ambiente sem que reste algum ponto de sombra. Uma segunda janela voltada para o interior do edifício de forma que o indivíduo que habitasse aquele ambiente ficasse exposto ao olhar de um vigilante, o qual eventualmente poderia ou não estar o observando através da torre central. Aqui, portanto, é fundamental o papel dos olhares. Da torre central o vigilante pode ver todas as celas, mesmo que apenas uma por vez. Em contrapartida, o detento teria no seu campo de visão apenas a silhueta da torre central de onde é espionado, mas sem poder verificar se está sendo observado de fato.

Para Foucault, a importância do *Panóptico* reside no fato de ele materializar em “figura arquitetural” as “relações de poder que caracterizam a sociedade moderna”. Os jogos de olhares, no qual um vigia pode ver sem ser visto, no qual um detento pode ver que está sendo vigiado, mas não pode verificar se o está de fato (o que torna a vigilância visível, mas inverificável), produz o efeito de induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade. Estes olhares e o seu efeito prático são os

---

<sup>70</sup> As formulações do Panóptico por Jeremy Bentham estão disponíveis essencialmente nas *Cartas* e por dois Pós-escritos, os quais compõem a tradução brasileira intitulada “O panóptico”, organizada por Tomaz Tadeu. Ver: BENTHAM Jeremy [et al.] **O Panóptico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 17-87.

fatores que asseguram um funcionamento automático do poder. Este automatismo, por sua vez, é o que faz com que o panoptismo tenha se tornado um importante exemplo de como os dispositivos de vigilância e controle foram se tornando capazes de interiorizar a culpa.

O panóptico, segue Foucault, se mostra fundamental, de maneira que poderia vir a ser adaptado também aos inúmeros ambientes, podendo mesmo “constituir-se em aparelho de controle sobre seus próprios mecanismos”:

Em sua torre de controle, o diretor pode espionar todos os empregados que tem a seu serviço: enfermeiros, médicos, contramestres, professores, guardas; poderá julgá-los continuamente, modificar seu comportamento, impor-lhes métodos que considerar melhores; e ele mesmo, por sua vez, poderá ser facilmente observado.<sup>71</sup>

O *Panóptico* seria então uma estrutura capaz de automatizar o poder ao infundir no sujeito uma sensação de vigilância permanente. A arquitetura cria e mantém uma relação de poder que se torna independente de alguém que o venha exercer. Os vigiados – mas também os vigilantes – se veem presos em um sistema no qual eles mesmos são portadores das relações que os submetem.

O *panoptismo* está em pleno funcionamento na narrativa de *O Efeito Ilha*. Ocorre que apenas um personagem (e o seu núcleo, ou seja, as pessoas que com ele interagem) é observado por todo um conjunto de pessoas, o que na verdade nos faz entender que na operação o panóptico pode ser visto de forma invertida, pois são os telespectadores agora os sujeitos sobre os quais o poder é exercido. O funcionamento deste mecanismo de controle também é um pouco diferente. Aqui aquele que pode ver se engana, e o faz por conta de uma saturação imagética, a qual, por sua vez, produz como efeito ilusório: a sensação de onisciência. Assim, a imagem da televisão se impõe ao olhar do espectador, impondo-lhe um olhar pré-concebido retirando-lhe, assim, o poder de escolha sobre aquilo que pode ser visto.

É notável também que a mesma crítica a este mecanismo de controle se faz presente nos outros dois filmes aqui citados. No entanto, há uma diferença no que diz respeito ao lugar da televisão na resolução dos conflitos. Ao final de *Como nascem os Anjos* ficamos com a manchete que dizia que dois “pivetes haviam tomado como reféns dois americanos”. E em *Um céu de Estrelas*, prevalece a figura pálida de Dalva diante do corpo de Vitor deitado sobre a mesa. Assim, em ambos, há uma denúncia

<sup>71</sup> FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Vozes, 1987, p. 227.



desta saturação imagética, mas ao final é o olhar dos telejornais que termina por impor-se. No filme *O efeito ilha* o que ocorre é o inverso, os eventos vão se encaminhando para um ponto em que os personagens vão adquirindo uma consciência de que existe uma alienação causada pela televisão. Alienação essa que é revelada no filme, através do *efeito ilha*, fenômeno que fez com que as pessoas entendessem que a televisão causava um desprendimento da realidade e das relações pessoais para dar mais atenção às imagens da televisão.

A alienação provocada pela saturação de imagens nos remete a outros exemplos. Talvez um dos mais importantes deles seja também uma das mais importantes movimentações revolucionárias do século XX, aquela que ficou conhecido como o *Maio de 1968*. Os acontecimentos são hoje bastante conhecidos. Aqui interessa-nos o fato de que na época um grupo chamado *Internacional Situacionista* difundiu uma crítica à relação entre o indivíduo e os meios de comunicação que estavam se proliferando. A constatação fora sistematizada um ano antes, em 1967, por Guy Debord, em obra intitulada *A sociedade do Espetáculo*,<sup>72</sup> a qual postulava que as relações sociais estavam cada vez mais sendo mediadas pelas imagens, de forma que as relações referentes a *vida real* estavam sendo prejudicadas. Diante dos eventos ocorridos em *Maio de 1968*, a proposta foi a de romper com esta alienação. A resolução encontrada pelo grupo de Debord foi a de realizar uma ação que possibilitasse aos indivíduos uma retomada do controle de suas próprias vidas. O plano era ocupar os espaços públicos, tais como escolas ou fábricas, e exercer então o controle destas instituições com base em decisões tomadas coletivamente em assembleias.

Duas décadas depois disso, no ano de 1988, Debord lançaria seu livro intitulado *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*,<sup>73</sup> onde reconheceria que na verdade a *sociedade do espetáculo* havia apenas se fortalecido:

A mudança de maior importância, entre tudo o que se passou desde há vinte anos, reside na própria continuidade do espetáculo. Esta importância não se deve ao aperfeiçoamento da sua instrumentação mediática, que já anteriormente tinha atingido um estágio de desenvolvimento muito avançado: é pura e simplesmente devida ao facto de que a dominação espetacular tenha podido criar uma geração submetida às suas leis. As condições extraordinariamente novas em que esta geração, no seu conjunto,

<sup>72</sup> DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Edições Afroatitude, 1972.

<sup>73</sup> DEBORD, Guy. **Commentaires sur la Societe du spectacle**. Paris: Gallimard, 1988.

efetivamente viveu, constituem um resumo exato e suficiente de tudo aquilo que doravante o espetáculo impede; e também de tudo aquilo que ele permite.<sup>74</sup> (Tradução Livre do autor).

De forma irônica, também *O efeito ilha* tornou-se um filme pouco visto, pouco comentado, geralmente criticado,<sup>75</sup> ao passo em que os anos que se seguem ao seu lançamento, foram os anos em que a televisão se fortaleceria, vindo a ter um papel fundamental inclusive na exibição e distribuição dos filmes produzidos no Brasil – vale lembrar da criação da *Globo filmes*, no ano de 1998.

O certo é que a lista com os títulos que elaboram uma crítica a saturação imagética a partir da abertura de um diálogo com outros meios de comunicação poderia ser mais extensa. E poderia ser maior ainda, caso elaborássemos uma seleção menos criteriosa – onde, por exemplo, constassem fitas em que os diferentes aparelhos são trazidos em cena sem algum motivo em especial. Trabalho árduo, certamente, mas não impossível. Todavia, parece ser mais importante no momento compreender o fenômeno a partir do seu contexto: o que significa a crítica às imagens audiovisuais feita a partir de imagens audiovisuais? Para Jean-Claude Bernardet a TV é mais do que um entre os vários temas abordados pelo cinema, pois a tematização da televisão nas narrativas fílmicas é também um diálogo travado com o veículo que lhe “tirou o lugar de rei das comunicações de massa”:

Por baixo dos enredos e das situações dramáticas específicas em que entra a TV, o que se dá é um acerto de contas entre os dois veículos. Quando o cinema – e aí não é mais deste ou daquele filme, mas do veículo – diz que a TV é mentira, diz também que ele, cinema, é a verdade; quando diz que a TV é o anti-humanismo, também diz que ele é o humanismo. O cinema introduz a TV no seu seio para, neste terreno onde ele é o mais forte, praticar um exorcismo, se afirmar como vítima, tomar ares de primogênito destronado

---

<sup>74</sup> «Le changement qui a le plus d'importance, dans tout ce qui s'est passé depuis vingt ans, réside dans la continuité même du spectacle. Cette importance ne tient pas au perfectionnement de son instrumentation médiatique, qui avait déjà auparavant atteint un stade de développement très avancé : c'est tout simplement que la domination spectaculaire ait pu élever une génération pliée à ses lois. Les conditions extraordinairement neuves dans lesquelles cette génération, dans l'ensemble, a effectivement vécu, constituent un résumé exact et suffisant de tout ce que désormais le spectacle empêche ; et aussi de tout ce qu'il permet ». *Ibidem*, p. 18

<sup>75</sup> Guido Bilharinho afirma que o filme não “ultrapassa a boa idéia”, referindo-se à ideia central, isto é, a” crítica a onipresença da televisão”, pois a narrativa em si possui poucos momentos que “realmente valem a pena assistir”. BILHARINHO, Guido. **O Cinema Brasileiro nos Anos 90 – Novos Filmes**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2004, p.17-19.

pelo cadete robusto, mas guardião dos valores éticos e estéticos da civilização.<sup>76</sup>

Chegamos a um ponto onde podemos compreender melhor os dados contidos nas fontes apresentadas anteriormente e que se referem ao que se convencionou chamar de *cinema da retomada* – ou seja, o período posterior aos três anos de estagnação, que se dão entre 1991-1993, quando houve um número muito pequeno de filmes produzidos anualmente, essencialmente os primeiros anos que se dão a partir de 1995, quando é lançado o filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, de Carla Camuratti. Havíamos destacado o esvaziamento das salas de cinema. Embora a média anual de filmes realizados no Brasil salta de menos do que 10 títulos na primeira metade da década de 1990 para superar a casa dos 20 na segunda metade da década, a relação entre público e os filmes nacionais não teria a mesma desenvoltura. Mas o dado que mais nos chama atenção é que o número de público no total, incluindo dessa vez o público dos filmes internacionais, caiu sistematicamente ao longo da década, que iniciou com cerca de 95 mil no ano de 1990 para 70 mil em 1999 (ver quadro 1). A queda do número de pessoas que foram ao cinema vem ao encontro dessa crítica elaborada pelos filmes aqui elencados, os quais procuram dar uma visão negativa a televisão. Esse olhar crítico é a segunda postura em relação a este contexto da *retomada do cinema brasileiro* durante os anos 1990, pois criticar a TV a partir da imagem do cinema é também olhar para trás, em direção a um passado, a uma tradição cinematográfica. No limite, o que estes filmes atestam é o fato de que o cinema estava perdendo o seu estatuto de modernidade.

#### **1.4. A projeção e a crítica ao governo de Fernando Collor (1990)**

Em muitos filmes os meios de comunicação tais como os rádios e os aparelhos de televisão eram uma constante. Ora, pois estes são objetos que de fato se mostraram um fardo muitas vezes inevitável a um cinema que tem buscado expressar conexões entre coisas que ocorrem em âmbito privado, nos dramas individuais ou

---

<sup>76</sup> BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 148.

familiares, e que se conectam à um contexto mais amplo, político, social, econômico, muitas vezes localizado na esfera pública.<sup>77</sup>

Em *Terra Estrangeira* não é diferente. O diálogo com estes outros meios de comunicação também é essencial ao desenvolvimento da narrativa, principalmente durante a fase de instauração do conflito. Contudo, a operação se difere das reflexões críticas realizadas em filmes tais como *Efeito Ilha* ou *Como nascem os Anjos*. E isso porque em *Terra Estrangeira* a tela dentro da tela ganha a função de projetar um referente real, histórico, no universo ficcional da trama.

É por este motivo que a operação ocorre logo nos primeiros minutos, quando os personagens estão ainda nos sendo apresentados. Assim, logo no início da trama, vemos uma senhora subindo as escadarias de um prédio. Ao fundo, ouvimos algo que antecipa o que poderia ser uma das razões daquela trilha sonora melancólica, das imagens em preto e branco, enfim, de toda uma ambientação dramática:

“A Pedido do novo presidente Fernando Collor de Mello, o presidente José Sarney decretou feriado bancário amanhã, quinta e sexta-feira, 14, 15 e 16 de março. O mercado financeiro recebeu a informação com apreensão”.

O som faz parte da cena, mas não é possível identificar o seu local de origem porque ele está fora-de-campo. A sensação, no entanto, é a de que a voz parece vir de algum aparelho de televisão, possivelmente seja um noticiário de rádio. O fato palpável é o de que estamos sendo direcionados a um referente real bastante específico: os primeiros dias do governo de Fernando Collor. As inserções são graduais, elaboradas de forma bastante sutil.

---

<sup>77</sup> Uma delas seria a projeção da intimidade na esfera pública e o eventual esvaziamento da política. Dado que se pode ser observado na recorrência às “figuras ressentidas”, segundo a formulação de Ismail Xavier, nos dramas em que os personagens passam por um processo de “auto envenenamento psicológico” que pode se associar “à procura da vingança que, por impotência, sentimento de inferioridade, se adia e, finalmente, se descola os motivos iniciais e pode perder seu alvo, gerando excessiva suscetibilidade, agressividade indeterminada”. O personagem ressentido, segundo o autor, aparece mesmo antes dos anos 1990, primeiramente no teatro e na literatura quando, como sugerem os exemplos da literatura de Lúcio Cardoso e da dramaturgia de Nelson Rodrigues, “obras em que a frustração no casamento, a obsessão, enredamento no passado geram cadeias de vingança que se somam a um mal-estar no mundo do trabalho” e “no todo social, temeroso da violência dos pobres”. No cinema, esse eixo dramático teria aparecido de forma mais definitiva nos anos 1980 em obras como *Eles Não Usam Blacktie* (1980), *Anjos de arrabalde* (1989), *Das tripas coração* (1983), *Inocência* (1983), para então, na década seguinte, aparecer de forma quase onipresente, em um grande número de fitas. Ver: XAVIER, Ismail. **Figuras de ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90**. In: RAMOS, Fernão Pessoa [et al.] (Org.). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE I*. Porto Alegre: Sulina, 2000.



Figura 1 – Sequência do filme *Terra Estrangeira*

Aquela senhora é a viúva Manuela Ezaguirre, a mãe do protagonista Francisco Ezaguirre, conhecido como Paco. É através da relação entre ela e o seu aparelho de televisão que se dá a projeção na fábula do contexto histórico a ser severamente criticado: o fracasso do primeiro governo eleito democraticamente após 26 longos anos de espera. Nesta sequência ela é apresentada ao espectador como uma senhora de idade, de classe média e que chega caminhando com algumas sacolas ao prédio onde mora. No plano inaugural do filme a fotografia revela um ambiente urbano, caracterizado por uma certa saturação de edificações – vemos uma via elevada, vemos também os prédios, além da rua onde ela está –, as quais, somadas aos grandes outdoors que estão pendurados junto as construções (há uma ironia, pois, o outdoor traz a mensagem, em Inglês, *Hope*, que em português significa “Esperança”), tornam-se elementos que constituem uma fotografia que parece querer muito mais do que apenas compensar a ausência de cores. Mas a imagem logo é substituída quando ouvimos Paco em seu quarto e o vemos em seguida. Ele está ensaiando *Fausto*, um poema trágico escrito por Johann Wolfgang von Goethe: “Um manto Mágico seja meu e me carregue para Terras Estrangeiras”. Manuela termina de subir as escadas e aperta a companhia, que soa duas vezes e, depois, mais duas vezes. A cena se encerra então com um plano-sequência que começa com Paco no

quarto, contrariado por ter que interromper a sua leitura para atender a porta e termina com Emanuela sentada em uma poltrona. A fotografia final também revela alguns elementos importantes para a narrativa. Há uma mesa ao lado da poltrona de Manuela, sobre a mesa um telefone dentre outros objetos. Pendurado na parede, logo acima desta mesa, há um prato com uma bandeira referente à *Comunidade autónoma do País Basco* (*Comunidad Autónoma del País Vasco*), trazendo também a sigla *Euskadi*, uma referência a algo que nos será apresentado apenas posteriormente na narrativa, a saber, a cidade natal de Manuela, San Sebastian, capital da província de Guipúzcoa, localizada justamente na fronteira entre Espanha e França.

Percebemos aqui a sutileza dos detalhes, mesmo que a princípio possa parecer não haver razão para a presença de tantos elementos. Apenas detalhes inúteis, como diria Roland Barthes?<sup>78</sup> De toda maneira, até este ponto o que vemos são os personagens, no seu cotidiano, pessoas comuns.

As ambientações sonoras, com ruídos televisivos e radiofônicos, ajudam a constituir uma cena elaborada de maneira a não ficarmos surpresos quando o rosto do presidente Fernando Collor de Melo aparece em *close-up* em uma sequência logo mais a diante a esta que mencionamos nos parágrafos acima. O espectador já está ambientado, e não sente estranheza na transição mais repentina dos planos, nem mesmo quando vemos de supetão surgir a figura do presidente através do ecrã da televisão de Manuela. Em *off* há um som tenso que transmite um clima de suspense. Ao mesmo tempo, ouvimos a fala do discurso de Collor dito de forma bastante séria e incisiva: “Dois: o funcionário público que participar de atos lesivos ao fisco será demitido e será preso. O anonimato da riqueza escusa, conseguida com sonegação, está extinto”. A fala então é interrompida por Manuela, pois ela desliga o som de seu aparelho para poder ouvir o que o seu filho Paco estava falando em seu quarto. Novamente, a projeção dos eventos ligados à posse do novo presidente se dá através dos aparelhos de Manuela.

---

<sup>78</sup> Falamos da ideia lançada no ano de 1968 pelo filósofo Roland Barthes. Em texto intitulado “O efeito de real”, o autor examina o papel de certos detalhes que fazem parte da narrativa. Alude a um detalhe retirado de um trecho de “Um coração simples”, conto de autoria de Gustave Flaubert, o qual, ao descrever a “sala onde costuma ficar Mme. Aubain, a patroa de Felicité, nos diz que um velho piano suportava, sob um barômetro, uma quantidade piramidal de caixas e cartões”. O exemplo fornecido por Flaubert é utilizado no intuito de mostrar que a utilização de detalhes, que a presença de um elemento, por mais que a princípio possa parecer não haver razão para a sua presença, tem um significado. Significa precisamente que sua presença é incondicional, que ele está presente simplesmente porque está presente. Assim, o detalhe inútil diz: eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido. Ver: BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.

Há ainda uma última cena, a qual elabora uma maior interação entre o personagem e a máquina. Em um plano inicial, vemos o reflexo do rosto de Manuela através de um espelho. Ela enxágua o seu rosto lentamente, observando cada traço que ele traz consigo. No plano seguinte, o quadro se amplia e vemos que a personagem se apoia na pia do banheiro. Novamente ouvimos o aparelho de televisão antecipar o próximo plano, através do qual vemos desta vez a ministra Zélia Cardoso, que está realizando o anúncio do confisco. No contracampo, vemos Manuela que agora sentada no sofá em frente ao aparelho. A cada frase da ministra vemos a troca entre o campo e o contracampo, que nos permite observar a reação dramática da personagem diante do pronunciamento. A cena termina com a personagem estarecida, possivelmente por que ela começa a perceber que o confisco da poupança iria recair também sobre o dinheiro que ela estava guardando, o que iria impossibilitar por vez que ela realizasse os seus planos de ir com Paco para a cidade de San Sebastian.



Figura 2 – Sequência do filme *Terra Estrangeira*

Este conjunto de planos conseguem transmitir com extrema eficácia o diálogo entre a personagem e o contexto dos primeiros anos da redemocratização. A técnica da alternância entre campo e contracampo, como se sabe, uma das principais ferramentas do cinema clássico-narrativo, aqui é também o principal recurso, de tal forma, que nos parece que é preciso reforçar o que ocorre nesta cena. Assim, como vimos, em um primeiro momento, apenas Manuela em um momento bastante privado, diante do espelho. A mensagem é a de que ela se observa a si mesma e vê que está ficando velha – talvez uma antecipação do que está por vir, ou seja a sua morte. Em

seguida a imagem da TV, que traz o rosto de Zélia Cardoso, cuja voz ressoa em um primeiro plano sonoro, de forma incessante. O plano seguinte mostra o *close-up* de Manuela. Continuamos ouvindo o som de sua televisão. Então, inicia-se uma alternância, entre campo e contracampo. Cada vez que surge o rosto de Manuela, percebe-se que ela está cada vez mais apreensiva. Nas vezes em que o rosto da ministra aparece, a câmera está sempre em close-up, quase em plano-detelhe, ora mais próxima, ora um pouco mais distante. O fundo sonoro conta com um arranjo composto por violinos e um piano, com acordes dissonantes, que tencionam ainda a encenação. Tendo percebido que o confisco iria atingir também as suas economias, Manuela levanta bruscamente e desliga a televisão. Então ela balbucia duas vezes, com lágrimas nos olhos, o termo basco *àita*. Em seguida, agora em português, mais duas vezes, a palavra pai. Então, ela pronuncia novamente a palavra basca e cai sentada no sofá. Estamos no último plano desta sequência. Quando Manuela reclina para traz, encostando-se no sofá, seu corpo desaparece quase inteiramente do quadro. Percebemos que na fotografia prevalecem agora as tonalidades mais escuras. Por traz desta reação, como sabemos, está o fato de que o seu desejo de retornar a terra dos seus antepassados, com o confisco, tornou-se irrealizável. Após esta cena, iremos descobrir que de fato veio a falecer e mesmo o seu corpo nunca chegara a San Sebastian, pois ela será enterrada em um dos cemitérios verticais da cidade de São Paulo.



## CAPÍTULO 2 – TERRAS ESTRANGEIRAS: HISTÓRIA E TEMPO PRESENTE

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.<sup>79</sup>

“São necessárias mais do que palavras impressas em uma página para entender como o cinema apresenta o mundo do passado”<sup>80</sup>, conforme afirma o historiador canadense Robert Rosenstone, em obra intitulada “A história nos filmes, os filmes na história”, querendo confessar um sentimento seu, um certo constrangimento em ter que escrever com palavras algo que apenas o filme, através de todos os seus recursos, poderia nos dizer. É este sentimento evocado por Rosenstone que irá nos acompanhar nas páginas que se seguem. E como Rosenstone, iremos lançar mão de palavras em nossa investigação. Porque não podemos nos contentar apenas em contemplar as imagens e o áudio e, assim, torna-se inevitável elaborar a pergunta: em que termos o cinema brasileiro têm nos apresentado o passado histórico?

Este é um aspecto relevante das relações entre história e cinema: os filmes históricos. Para Rosenstone o cinema nos permitiu “ver o passado” e pensar o filme – seja ela um *drama comercial*, um *drama inovador* ou um *documentário* – como um aparato similar ao texto histórico, aquele escrito pelos historiadores. Sim, porque mesmo a história narrativa mostrava suas limitações. Referimo-nos ao debate sobre os limites da cientificidade da história e sobre o impacto destes limites na produção

---

<sup>79</sup> BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 167.

<sup>80</sup> ROSENSTONE, A. Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 24.

escrita.<sup>81</sup> Ora, o debate é tão antigo quanto a própria historiografia, embora a pesquisa histórica nunca tenha de fato sido separada da narrativa, uma ironia que foi percebida por Jacques Revel.<sup>82</sup> O ponto de partida de Rosenstone, no entanto, está nos anos 1980, quando a crítica *pós-estruturalista* passava a imaginar novas possibilidades de representar o passado. Hayden White havia cunhado o termo *Historiophotia*, ou seja, a representação da história e o nosso pensamento a seu respeito traduzido em imagens visuais e discurso fílmico. Partindo da convicção de que a evidência histórica produzida em nossa época é de natureza tanto visual quanto oral e escrita – *The historical evidence produced by our epoch is often as much visual as it is oral and written in nature*<sup>83</sup> – White convocava os pesquisadores a explorar as possibilidades do uso de imagens como um dos principais meios de representação discursiva.

As reflexões de Hayden White e, de maneira mais geral, o debate sobre a escrita da história, foram uma inspiração para um historiador que vivia na Califórnia e que já havia trabalhado em dois filmes: *Reds* (Warren Beatty, 1982) a história dos últimos cinco anos na vida do poeta americano, jornalista e revolucionário, John Reed, e *The good fight* (Mary Dore, Noel Buckner, Sam Sills e Mary Dore, 1984), um documentário sobre a Brigada Abraham Lincoln, uma unidade de voluntários americanos que participou da Guerra Civil Espanhola. No ano de 1986, Rosenstone havia redigido um artigo intitulado *History In Images/History In Words*, com o qual pretendia inserir uma questão, para ele fundamental, no debate: pode o discurso histórico, escrito, transformar-se em um discurso visual? – *Can History really be put*

---

<sup>81</sup> Lawrence Stone, em artigo intitulado *O Ressurgimento da Narrativa: Reflexões Sobre uma Nova Velha História*, publicado originalmente na revista *Past and Present*, no ano de 1979, refere-se ao retorno da narrativa justamente após uma época em ela havia adquirido uma reputação negativa, entre os anos 1930 e 1960. Segundo o autor, “[...] Desde Tucídides e Tácito a Gibbon e Macaulay, a composição de uma narrativa em prosa viva e elegante sempre foi considerada como sua maior ambição. A história era vista como um ramo da retórica. Nos últimos cinquenta anos, porém, essa função de contar histórias adquiriu uma reputação negativa entre os que se consideram a si mesmos na vanguarda da profissão, os praticantes da chamada “nova história” do período posterior a Segunda Guerra Mundial. Na França, o contar histórias foi desqualificado como “historie événementielle”. Agora, porém, vejo sinais de uma tendência subterrânea que vem atraindo muitos “novos historiadores” importantes de volta para alguma forma de narrativa”. Paul Veyne, Hayden White e Reinhart Koselleck; por exemplo, no início dos anos 1970 já sinalizavam para os limites da história científica, tal como vinha sendo praticada até aquele momento. Ver: STONE, Lawrence. **O ressurgimento da narrativa**. Revista de História, vol. 2-3, 1991. p. 207-210.

<sup>82</sup> REVEL, Jacques. **História e historiografia: Exercícios Críticos**. Curitiba: UFPR, 2010.

<sup>83</sup> WHITE, Hayden. **Historiography and Historiophoty**. In: *The American Historical Review*, v. 93, nº 5, dec/1988, p. 119.

onto Film?<sup>84</sup> Na época, esta questão levou Rosenstone a aproximar dois debates até então aparentemente distantes. Se para alguns historiadores a escrita da história deveria se distanciar daquele realismo presente nos romances do século XIX, também o cinema contava com títulos (o autor cita dois filmes, a saber, *Quilombo*, uma fita brasileira lançada no ano de 1984 e dirigido por Cacá Diegues, e *Ceddo*, um filme senegalês de 1977 dirigido por Ousmane Sembène) que tinham como objetivo subverter um dos maiores dogmas do cinema histórico: a representação "realista".

O artigo de Rosenstone foi publicado no ano de 1988 pela revista de história *American Historical Review*<sup>85</sup> e foi muito bem agraciado pelos pesquisadores estadunidenses (Hayden White publicou artigo na mesma revista falando sobre a pertinência das questões ali levantadas). No mesmo ano, no Brasil, Jean-Claude Bernardet, ao lado de Alcides Freires Ramos, publicou um livro intitulado *Cinema e História do Brasil*<sup>86</sup>, o qual também trazia questões pertinentes sobre a relação entre história e cinema, bem como questões similares aquelas levantadas por Rosenstone. A começar pelo tema central: a representação da história no discurso fílmico.

Bernardet e Ramos iniciaram o texto trazendo a questão da relação entre o *Cinema e a Inconfidência Mineira*. A partir de quatro filmes que problematizam esta temática, os autores identificaram duas formas de representação. A primeira seria a *representação naturalista* da história, a qual tinha como característica "atribuir a si própria ou a história que está se contando um tom de veracidade, de autenticidade". Aqui os exemplos são os filmes *Mártir da Independência Tiradentes* (Geraldo Vietri, 1977), classificados como "uma confirmação iconográfica (visual) de uma versão mais ou menos oficial da inconfidência e da história a um nível ginásial ou primário", e *Rebelião em Vila Rica* (Pereira, Renato Santos; Pereira, Geraldo Santos, 1958), este classificado como um "duplo filme histórico", porque a película remete a dois eventos históricos, narra uma "rebelião" estudantil ambientada em Ouro Preto do ano de 1945, durante o fim do Estado Novo, ao mesmo tempo em que remete à Inconfidência Mineira. De outro lado estariam *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972)

---

<sup>84</sup> ROSENSTONE, A. Robert. **History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History on Film.** In: *Humanities Working Paper*, 121. California Institute of Technology, Pasadena, CA, 1986, p. 04.

<sup>85</sup> ROSENSTONE, A. Robert. **History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History on Film.** In: *The American Historical Review*, n.93, dez. 1988, p.1173-85.

<sup>86</sup> BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil.** São Paulo: Editora Contexto, 1988.

e *Ladrões de Cinema* (Fernando Coni Campos, 1977), obras que forneceria outra visão da história, qual seja, uma que não tenta reconstituir o passado e descarta qualquer forma de expressão naturalista. Uma visão da história que buscaria, segundo os autores, extrair dos episódios históricos significações muito diferentes daquelas anteriormente citadas. Ambos problematizam a história de maneira a afastar-se do naturalismo, seja através da manipulação do tempo, como ocorre em *Os Inconfidentes*, seja através da construção do espaço e da revelação do aparato cinematográfico, como ocorre em *Ladrões de Cinema*.

Em seu trabalho Robert Rosenstone também identificou estas duas formas de representação. Aquilo que Bernardet e Ramos chamaram de representação naturalista, Rosenstone chamou de "romance histórico" (*historical romance*), "produções de orçamentos elevados que parecem ter a característica de priorizar os exteriores, as decorações, o vestuário e o trabalho dos atores em detrimento da fidelidade histórica" – *the big-budget production in which costumes, "authentic" locations, and stars tend to take precedence over attempts at historical accuracy*.<sup>87</sup> *Quilombo* e *Ceddo*, no entanto, são obras que forneceria outra visão da história. Estes filmes exemplificariam o fato de que a estética hollywoodiana, e também a estética dos documentários, não são a única maneira de filmar a história. Eles são um exemplo de como "diretores de diferentes países têm realizado obras que transmitem um pouco da densidade intelectual que nós normalmente associamos apenas às palavras escritas e aos livros" – [...] *directors from a variety of countries have begun to make movies that convey some of the intellectual density that we associate with the word*.<sup>88</sup>

Como se pode ver, estes autores têm alguns problemas de pesquisa em comum e as ideias se coadunam, mesmo que a nomenclatura utilizada possa se diversificar, ainda assim, há algo em comum. O problema das relações entre história e cinema aqui está sendo posto no âmbito da linguagem narrativa: de que forma o filme pode representar a história? Ora, o recorte desta pesquisa, como referimos em capítulo anterior, se refere aos anos 1990, época do lançamento de *Terra Estrangeira*. É, portanto, um período brevemente posterior a este em que Bernardet, Ramos e

---

<sup>87</sup> ROSENSTONE, A. Robert. **History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History on Film**. In: *Humanities Working Paper*, 121. California Institute of Technology, Pasadena, CA, 1986. P. 06.

<sup>88</sup> *Idem*.

Rosenstone elaboraram as suas questões. É preciso, então, atualizá-las, verificar de que maneira os filmes vieram representar a história durante estes anos iniciais do cinema brasileiro contemporâneo.

### ***2.1. As narrativas históricas do cinema brasileiro nos anos 1990.***

Seja da perspectiva de algumas pesquisas no âmbito da disciplina da história, seja pela ótica de parte da crítica cinematográfica, a forma como cada filme pretende representar a história se mostra um tema de grande pertinência. E, diante da multiplicidade de fórmulas cinematográficas, a subdivisão entre as diferentes formas de representação tem se mostrado algo necessário. Mas, primeiramente, é preciso pensar sobre o conceito: quando falamos em “filmes históricos”, estamos realmente falando de que? Esta questão pode servir de baliza para uma melhor compreensão acerca de um fato que há muito vem sido reconhecido por parte dos cinéfilos brasileiros: no cinema brasileiro, ao longo da década de 1990, houve uma grande recorrência de filmes cujas narrativas traçavam um diálogo com temas históricos.

Para compreendermos estas questões acaba sendo importante aludir aos trabalhos que já concretizados sobre o período. Começamos com um texto que tem se mostrado, cada vez mais, uma das mais importantes referências para as pesquisas sobre o cinema brasileiro dos anos 1990. Referimo-nos a entrevista com Ismail Xavier, presente na edição número 9 da Revista Praga,<sup>89</sup> a qual anunciava, logo de saída, o resgate de uma prática, a prática do mapeamento e avaliação da produção artística contemporânea por parte da crítica brasileira. Lançada ainda no ano 2000, a iniciativa fez com que não fosse necessário muito tempo para que as narrativas construídas no intuito de dar conta de diferentes experiências históricas viessem a ser identificadas como uma das principais vertentes que se consolidaram neste primeiro período pós-Embrafilme, sejam nas películas de maior apelo frente ao público (o filme

---

<sup>89</sup> A intervenção crítica de Ismail Xavier leva em consideração não apenas um grande número de títulos rodados durante o período, mas também leva em conta uma história do cinema brasileiro dos últimos 50 anos. Ver: XAVIER, Ismail. **O cinema Brasileiro dos anos 90**. In: Praga – estudos marxistas. São Paulo, v. 9, 2000, p. 97-138.

histórico como mercadoria), sejam nas fitas mais autorais (a experiência histórica como problema).<sup>90</sup>

Novamente nos deparamos com uma reflexão que considera ao menos duas formas de representação. De um lado as películas de maior apelo frente ao público, notadamente marcadas pelas convenções do “clássico narrativo” “já conhecido do percurso de Hollywood”:

Dentro da tradição clássica, temos aí o formato do romance histórico: acompanhar uma família sem importância, personagens à margem das grandes figuras, arrastadas pela maré a participar dos acontecimentos.<sup>91</sup>

O formato do *romance histórico* foi, de fato, um dado constante. Ora, como havíamos relatado no capítulo anterior, a partir do ano de 1995 o universo cinematográfico brasileiro estava tomado por um otimismo em relação ao retorno do fazer cinematográfico, pois o cinema brasileiro parecia estar se reestabelecendo com força após os anos de recessão que se estendiam desde finais da década de 1980 até meados da década de 1990. O que não foi mencionado anteriormente, porém, é a representação da experiência histórica, na forma como ela é formulada nas obras de sucesso e de reconhecimento por parte o público e por parte da crítica nacional e internacional. Ao menos inicialmente, essencialmente no ano de 1995, a ocorrência desta formula parecia estar ligada exatamente com a ideia de *retomada* – ou seria apenas coincidência o fato de que algumas das experiências da história brasileira consagradas pela historiografia clássica definiram a temática dos filmes de sucesso? Conciliando, a partir de diferentes estratégias, história, deslocamento e identidade, títulos como *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, *O Quatrilho* e *Terra Estrangeira*, justificam falarmos em um novo respaldo da população em relação a produção nacional. Até mesmo porque, acreditamos que uma leitura de suas narrativas pode revelar que, mais do que isso, elas contribuíram também para a ideia de um *retorno de um cinema brasileiro*.

É verdade também que a produção de títulos pautados na história do Brasil seguiria um bom ritmo, acompanhando gradualmente o aumento no número de fitas que foram sendo produzidas após o ano de 1995. De um lado, há, certamente, uma

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>91</sup> *Idem*.

influência advinda das comemorações dos “500 anos de descobrimento do Brasil”, memoração essa que contou inclusive com um aporte oficial por parte do Governo Federal, ao menos a partir do ano de 1996, quando o então presidente Fernando Henrique Cardoso discursou na cerimônia de instalação da “Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil”<sup>92</sup> que iria cuidar dos preparativos de um evento que havia sido pré-agendada para ser realizado na Bahia no dia 22 de abril do ano 2000. O discurso parecia revelar que o clima, intelectual e cultural, do momento era o de ressaltar as raízes identitárias do país, vinculando-as a uma miscigenação e a uma “convivência harmoniosa” entre as diferentes etnias, ou, nas palavras do então presidente, uma “mistura que deu certo” e que, por isso, “está sendo comemorada”:

O Descobrimento se dá no contexto da expansão do capitalismo comercial e, portanto, dentro da expansão europeia. É impensável o Brasil sem essa ligação direta com a expansão europeia. Mas, ao mesmo tempo que somos a consequência de um movimento europeu, nós criamos algo que é diferente disso, ou seja, essa marca dos índios, dos negros, das correntes migratórias e a capacidade que tivemos – não somos o único país, naturalmente, com essa possibilidade de exibir essa multiplicidade – de criar uma nação dentro do que, antigamente, os sociólogos chamavam de *melting pot*, referindo-se então aos Estados Unidos; mas o verdadeiro *melting pot* somos nós. Aqui, realmente, há um sincretismo muito forte, há uma presença muito variada de etnias, de raças, de culturas. E nós conseguimos produzir alguma coisa que, ao mesmo tempo que é inequivocamente fruto da Europa, é próprio nosso.<sup>93</sup>

A influência deste espírito comemorativo no cinema brasileiro pode ser verificada a partir da perspectiva que foi adotada por alguns filmes, os quais reverberavam algumas das premissas presentes também nestas comemorações. Antes de aludirmos a algumas fitas do período, é importante fixar que havia um ponto de vista que se tornou hegemônico, qual seja, a de que os brasileiros deveriam rememorar a data de 22 de abril, o dia em que Pedro Alvarez Cabral desembarcou no Brasil, como quinto centenário do “descobrimento do Brasil”, o que fora considerado na época como o marco do início da história nacional.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> CARDOSO, Fernando Henrique. **Discurso na cerimônia de instalação da comissão nacional para as comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil**. Palácio Do Planalto, Brasília, DF, 4 de julho de 1996. Disponível em: [www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/fernando-henrique-cardoso/discursos-1/1o-mandato/copy\\_of\\_1996/04.pdf/at\\_download/file](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/fernando-henrique-cardoso/discursos-1/1o-mandato/copy_of_1996/04.pdf/at_download/file)

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>94</sup> Curiosamente, como lembra o historiador Eduardo Morettin em sua análise sobre a produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil, que na época da produção do filme *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), a noção de descobrimento estava ligada a ideia

Isso implica em que, fatalmente, esta ótica, tornada oficial, na medida em que foi incentivada e promovida pelo Estado, mas também na medida em que se fazia presente nas principais mídias do país,<sup>95</sup> orientava uma memória dirigida a um determinado horizonte de expectativa. Tal fato já havia sido constatado mesmo antes da data fatídica que marcava o auge das comemorações. Ainda no ano de 1999 o historiador José Jobson de Andrade Arruda refletia sobre o que ele denominou de "o aspecto trágico" deste "5º Centenário do Descobrimento do Brasil".<sup>96</sup> O autor percebia que os inúmeros projetos realizados entre estes anos que se dão entre 1996 e 1999 tinham em comum o resgate de uma história nacional "tradicional". Os inúmeros projetos e eventos culturais formavam um amplo espaço de produção e circulação de saberes cuja a transmissão da memória, acima de tudo, tinha por função um resgate das "realizações" do "povo brasileiro" ao longo do tempo, estas marcadas pela construção de uma diversidade étnica original que veio a se tornar inerente à sociedade brasileira. A crítica de Arruda, todavia, se dirigia ao fato de que evitou-se problematizar os "fatos" históricos, bem como excluiu a colaboração de setores fundamentais para uma tal rediscussão, como, por exemplo, os historiadores de profissão ou demais cientistas sociais.<sup>97</sup>

Pautadas em reflexões superficiais, as comemorações pareciam recorrer a "mitos" fundadores como uma fonte de inspiração para a superação da crise de

---

desenvolvida à época do quarto centenário do descobrimento do Brasil no século XIX, e portanto, a data celebrada era o dia 3 de maio, momento em que a primeira missa no novo território teria sido realizada. Ver: MORETTIN, Eduardo Victorio. **Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 135-165. 2000.

<sup>95</sup> A Rede Globo de Televisão, o maior veículo de comunicação do país até então, por exemplo, criou o "Brasil 500 anos", uma campanha empenhada em realizar inúmeras atividades relacionadas às celebrações do "5º Centenário do Descobrimento do Brasil", em geral programas veiculados através de programação diária: "O projeto envolveu uma série de iniciativas, como a realização de shows comemorativos e programas especiais; a elaboração de uma pesquisa popular, encartada nos principais jornais do país, que resultou em 40 mil sugestões sobre o ensino público fundamental; a realização, no mês de abril, do seminário "Como se muda um país através da educação"; a veiculação de campanhas nacionais de incentivo à educação, realizadas de abril de 1998 a abril de 2000; e o lançamento, em agosto de 1999, do projeto Amigos da Escola, uma das maiores ações de mobilização do voluntariado já empreendidas no Brasil." Ver: **BRASIL 500: Show que deu início ao projeto Brasil 500, com os objetivos de comemorar os 500 anos do Descobrimento e de contribuir para a melhoria da educação no país**. Disponível em: [www.memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/brasil-500/formato.htm](http://www.memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/brasil-500/formato.htm)

<sup>96</sup> ARRUDA, José Jobson de A. **O Trágico 5º Centenário do Descobrimento do Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 31.



valores e de referências que assombravam aqueles que eram ainda os primeiros anos do novo regime democrático. Notadamente este “excesso de memória”, assim como a memória, de maneira mais geral, vale lembrar, tem sido problematizada enquanto objeto de estudo por uma parcela dos historiadores. Aqui a referência que se faz necessária, segundo a historiadora Helenice Rodrigues, são as análises elaboradas pela chamada “história social da memória”,<sup>98</sup> as quais vem tentando problematizar, justamente, a memória – mas isso, obviamente, através da sua inscrição na história. Tais trabalhos, segundo a autora, nos levam a pensar as comemorações dos “500 anos” sem deixar de considerar uma tendência recente que é muito mais ampla, a qual se revela nesta busca, por parte do poder político de diferentes países, por um consenso nacional em torno das lembranças de grandes datas, de maneira a encontrar no passado uma legitimidade histórica:<sup>99</sup>

Os abusos da memória estariam ligados diretamente a perturbações e a feridas da identidade dos povos; em outras palavras, às crises identitárias (inseguranças e medo das diferenças). Esses abusos remetem à confrontação da identidade em relação ao tempo e ao Outro. Ao lado dessas “feridas coletivas”, em grande parte simbólicas, encontra-se a violência efetiva, cuja presença se manifesta na fundação das identidades, principalmente coletivas.<sup>100</sup>

É nesta confluência, entre história, memória e identidade, que repousa a influência do espírito comemorativo nos filmes brasileiros. Também no cinema, ao menos no cinema de mercado, como lembra Ismail Xavier, a identidade nacional foi o traço maior.<sup>101</sup> Portanto, chegamos a um ponto em que podemos perceber que a apropriação dos temas históricos através das narrativas fílmicas está também ligada em muito a este aspecto – comemoração/rememoração, incentivadas por um bom número de projetos ligados ao quinto centenário do descobrimento – do contexto da década de 1990. Aqui, novamente, o marco do início deste processo é o lançamento de *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (Carla Camuratti, 1995), um filme de baixo orçamento, mas que conseguiu enorme sucesso e que já trazia certos elementos que

---

<sup>98</sup> DOSSE François. “Une histoire sociale de la mémoire”. In *Raison Présente*, número 128. Paris, pp. 5-24, 1999.

<sup>99</sup> SILVA, Helenice Rodrigues da. “**Rememoração/comemoração: as utilizações sociais da memória**”. *Rev. Bras. Hist.* vol.22 nº. 44. São Paulo, 2002.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 431.

<sup>101</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema Brasileiro dos anos 90**. In: *Praga – estudos marxistas*. São Paulo, v. 9, p. 97-138, 2000, p.123.

caracterizam o *romance histórico*, como sentenciava Ismail Xavier em sua reflexão sobre o lugar desta película no cinema brasileiro dos anos 1990:

Neste filme, são abundantes os traços do que o senso comum já tornou clichê em torno do nacional. Dialogando com a chanchada em suas versões televisivas mais recentes, esse filme ativa estereótipos, imagens já sedimentadas, que, sem negar a pertinência de uma parcela do que constrói nas figuras de Carlota e de D. João VI, tende à caricatura esvaziadora das questões que focaliza. Prevalece – e isto é deliberado – a memória de bancos escolares comum aos brasileiros que ouviram a história de Carlota tirando os sapatos para não levar a poeira do Brasil.<sup>102</sup>

Assim, ao menos a partir do ano de 1995, o uso do passado no presente, como uma expressão de uma identidade nacional, passou a ser um dos maiores traços dos filmes de mercado – de maior orçamento. E mais. Ano a ano surgiam novos filmes com essa característica – tais como, *Tieta* (Carlos Diegues, 1996), *Guerra de Canudos* (Sérgio Resende, 1997), *Amor & Cia* (1998) *Tiradentes* (Oswaldo Caldeira, 1999) ou *Villa-Lobos: uma vida de paixão* (Zelito Viana, 2000). De tal forma que a recorrência dos usos e abusos da história – e da memória – acabaram se tornando objeto de inúmeras críticas. É o caso da análise sobre o diálogo destes filmes com algumas das visões já consagradas pela historiografia, elaborada de uma maneira bastante contundente por Sheila Schvarzman. Historiadora de formação, pesquisadora das relações entre história e cinema, a autora lança uma crítica dirigida ao aparato, primeiramente em *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), mas a crítica se estende também a um grande número de títulos do período:

Em cada um desses filmes recentes, a relativa abundância de recursos financeiros e a falta de uma concepção histórica própria levam diretores a apenas repetir visões consagradas pela literatura ou historiografia, e a necessidade de bom acabamento leva à criação de reconstituições cuidadas do ponto de vista do cenário, do guarda-roupa, da linguagem e dicção, como se isso esgotasse em si a própria idéia do passado. Os filmes se enchem agora de novos profissionais responsáveis pelos infinitos detalhes da direção de arte, como se a História se desvendasse a partir da sua aparência. Esse é certamente o viés que orienta a encenação do que seria um dos maiores temas nacionais, a Guerra de Canudos (1997), de Sérgio Rezende, produção custosa, na qual a visibilidade e a ilustração da história resumem seu conteúdo.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p.106.

<sup>103</sup> SCHVARZMAN, Sheila. **As encenações da História. História.** São Paulo, 22 (1):165-182, 2003, p. 173-174.

A análise elaborada por Schvarzman é, de fato, bastante profícua. E tanto essa relativa abundância de recursos financeiros, quanto a falta de uma concepção histórica a que a autora se refere, foram elemento que caracterizaram muitos filmes, inclusive outro que foi dirigido por Sérgio Rezende no período, pois, se é certo que *Guerra de Canudos* (1997) traçava um diálogo com uma leitura épica adepta da *estética naturalista*<sup>104</sup>, também *Mauá: O Imperador e o Rei* (1999) o fez. No caso de *Guerra de Canudos*, passo a passo, temos elementos comuns a construção do romance histórico: a película inspirou-se em uma memória pautada em um discurso tradicional,<sup>105</sup> consagrada por clássicos, tais como a obra de Euclides da Cunha;<sup>106</sup> o plano de fundo histórico se constitui a partir do trabalho de Manoel Benício, jornalista que esteve presente em grande parte da campanha de Canudos;<sup>107</sup> e, por fim, apesar de todo este aparato, a trama acaba girando, mais uma vez, em torno de uma família comum, a família de Zé Lucena. De outra feita, embora não recorra ao melodrama de uma família sem importância, *Mauá: O Imperador e o Rei* parte de prerrogativas bastantes similares, na medida em que dialoga com algumas visões já consagradas para construir uma cinebiografia histórica preocupada em retratar Mauá como responsável por uma série de iniciativas modernizadoras para economia brasileira.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Um dos elementos tem sido característico da decupagem clássica, segundo Ismail Xavier, “é o sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.” XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, Paz e Terra, 2005, p.32.

<sup>105</sup> Dentre os estudiosos que destacam esta crítica, temos o trabalho de Lícia Soares Souza, a qual busca destacar o fato de que o diretor do filme *Guerra de Canudos*, Sérgio Rezende reproduz o campo semântico desses discursos oficiais que desqualificaram a resistência de Canudos na história nacional. Ver: SOUZA, Lícia Soares de. **Ficção e História em A Guerra de Canudos**. Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 77-89.

<sup>106</sup> CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984.

<sup>107</sup> BENÍCIO, Manoel. **O rei dos jagunços: crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos**. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

<sup>108</sup> Essa figura heroica já estava presente em um grande número de textos que tinham por objetivo relatar o barão como um dos personagens fundamental para a história do Brasil. É o caso da biografia escrita por Alberto de Faria, assim como da autobiografia de Mauá, lançada no ano de 1993, e prefaciada por um bisneto do Visconde, Claudio Ganns. Ambas constam dentre àquelas obras das quais Vaz de Carvalho, o produtor e um dos roteiristas do filme informam ter baseado sua história. FARIA, Alberto de. **Mauá. Irenéu Evangelista de Souza, Barão e Visconde de Mauá**. São Paulo: Nacional, 1926; MAUÁ, Visconde de. **Autobiografia (“Exposição aos credores”)**. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1942.

Estes dois casos revelam que a perspectiva tradicional, por assim dizer, “consagrada pela literatura ou pela historiografia” – lembremos que no período era comum estarem leituras voltadas para a consolidação de uma memória nacional, mas que evita a problematização –, vai em muito ao encontro com uma formula cinematográfica que está mais próxima a decupagem clássica da estética naturalista. Certamente a opção da obra de Sérgio Rezende foi a de relatar toda uma trajetória de conquistas patrimoniais, relato onde são ressaltados o espírito empreendedor e a força de vontade que levaram o protagonista Irineu a se tornar o “Visconde de Mauá”. A sua falência no desenrolar final da trama diante da concorrência estrangeira e da perseguição política da aristocracia, representada aqui pela figura sombria do visconde de Feitosa, explicita um recado a nível pedagógico, característico do melodrama – a moral oculta de que fala Peter Brooks.<sup>109</sup> É neste mesmo sentido que foram elaboradas as tomadas em que Mauá aparece como amigo dos negros escravizados – seja durante a sua adolescência, quando o protagonista dizia que “não tomara jamais um ser humano como escravo”, seja na vida adulta, quando, ao ganhar a sua primeira grande soma em dinheiro, ele compra um escravo para, em seguida, dar-lhe a liberdade. Não apenas a faceta anti-escravocrata é ressaltada no filme, mas outros princípios éticos e morais dotados de grande nobreza e que são comumente relacionados a figura do Barão de Mauá pela bibliografia mais tradicional, tais como a sua mentalidade progressista, que, no filme, encontra-se localizada exatamente em um polo oposto ao da mentalidade da elite aristocrática imperial tradicional, retratada como tacaña e atrasada.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Brooks defende que “o melodrama é uma fórmula para uma era pós-sagrada, na qual a polarização e a hiperdramatização representam uma necessidade de localizar e tornar evidente, legíveis e operativas, as escolhas que consideramos ser de grande importância, mesmo que nós não podemos derivá-los de qualquer sistema transcendental de crenças” – [...] “that melodrama is a form for a post-sacred era, in which polarization and hyperdramatization of forces in conflict represent a need to locate and make evident, legible, and operative those large choices of ways of being which we hold to be of overwhelming importance even though we cannot derive them from any transcendental system of belief.” A moral oculta, nessa perspectiva, refere-se à um conjunto de valores muitas vezes acobertados a partir de determinados estratagemas comumente utilizados nos melodramas visando não apenas o ocultamento, mas também a sua elevação. Ver: BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. Nova York: Columbia University Press, 1995, p. 08. Ver também: BRAGANÇA, Maurício de. **Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada**. ECO-PÓS- v.10, n.2, julho-dezembro 2007, pp. 29-47.

<sup>110</sup> Apenas deixamos o registro de que esta figura quase mítica tem sido problematizado mais recentemente, quando alguns historiadores têm investindo na apresentação de fontes para desmitificar este que seria apenas mais um mito capitalista. Algumas pesquisas, por exemplo, mostram que a firma Inglesa Carruthers & Co., entre os anos 1822-1854, período em que Mauá era um dos responsáveis legais, atuava não somente no comércio de “fazendas por atacado” como também no “lucrativo tráfico negroiro”. Ver: RIBEIRO, Eder da Silva. **Rediscutindo a presença inglesa no império brasileiro: o**

A relação entre “perspectiva historiográfica” e “estética cinematográfica”, algo perceptível em um número expressivo de produções que dialogam com a história do Brasil, não foi um tema que passou despercebido durante a mostra “Cinema Brasileiro anos 90, 9 questões”,<sup>111</sup> realizada ainda no ano de 2001, dentro do mesmo espírito do mapeamento e avaliação da produção artística contemporânea invocadas por Xavier. Na época Arthur Autran chamava a atenção para o fato de que a recorrência de filmes históricos na findada década de 1990 “variava muito de intensidade, forma e perspectiva ideológica”, mas que, mesmo assim, era possível identificar uma convivência de duas fórmulas<sup>112</sup> – muito próximas das formulações de Robert Rosenstone que falava em *Romances Históricos Tradicionais* e em *filmes inovadores*, bem como de Bernardet e Ramos, que falava em *filmes históricos naturalistas*. Autran se refere a filmes cuja trama não difere “do quadro da história oficial” – os exemplos são *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* e *For all, o trampolim da vitória* (Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, 1997) –, mas aludi aos títulos que seriam adeptos de uma linguagem *experimental* ao mesmo tempo que desenvolveriam propostas de leitura da história fora dos *cânones oficiais*. Os exemplos são *Bocage – O triunfo do amor* (Djalma Limongi Batista, 1998), *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1994) e, por fim, *O baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997).<sup>113</sup>

---

**caso da firma inglesa Carruthers & Co., 1822-1854.** ‘Usos do Passado’ — XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ 2006. Outras pesquisas demonstram que não havia de fato uma incompatibilidade entre os interesses do Imperador e da antiga aristocracia com os interesses de Mauá. Ver: GUIMARÃES, Carlos Gabriel. **O Banco Maua & Cia (1854-1878): Um Banco no Brasil do Século XIX.** In: MARANHÃO, Ricardo; SZMRECSÁNYI, Tamás. *História de Empresas e Desenvolvimento Econômico*. São Paulo: Edusp, 2002.

<sup>111</sup> No ano de 2001, quando ocorreu a mostra “Cinema Brasileiro anos 90, 9 questões”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. O evento exibiu ao longo de nove dias, 54 longas brasileiros e organizou uma série de debates, tomando por base 9 perguntas propostas pela curadoria a partir de um levantamento completo dos filmes produzidos no período. Estes debates resultaram num catálogo organizado pelo professor João Luiz Vieira e pelos editores da Revista Contracampo na época, Ruy Gardnier e Eduardo Valente. Ver: VALENTE, Eduardo et al (Orgs.). **Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

<sup>112</sup> Aqui utilizamos a reedição publicada em sitio da internet: AUTRAN, Arthur. **Que história é essa? (Versão aumentada).** VALENTE, Eduardo et al (Orgs.). *Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões*. Versão digital disponível em: [www.contracampo.com.br/26especial/frames.htm](http://www.contracampo.com.br/26especial/frames.htm). Último acesso: 27 de outubro de 2015.

<sup>113</sup> *Idem*.

O uso do passado no presente, como alertava Autran, todavia, não deve ser visto como uma exclusividade dos anos 1990. Pelo contrário, a filmografia inspirada na história do Brasil é um dado constante. Por um lado, um cinema pautado em uma reprodução de uma leitura oficial e conservadora da história remonta ao menos o segundo decênio do século XX, conforme atestam obras como *A vida do Barão de Rio Branco* (Antônio Leal, 1912), *O grito do Ipiranga* (Giorgio Lambertini, 1917) ou *Os heróis brasileiros na guerra do Paraguai* (Achilles Lambertini e Giorgio Lambertini, 1917) – obras que não estão mais disponíveis, mas que, “[...] pelas informações existentes, a orientação ideológica das tramas encaixava-se em um quadro completamente oficial de leitura da história do Brasil”.<sup>114</sup> Essa teria sido também a perspectiva hegemônica – mas não única, visto que sempre podemos contar com exceções, tais como o documentário intitulado *Vinte e quatro anos de lutas* (Ruy Santos, 1947) –, ao menos até os anos 1950, período do florescimento do *cinema brasileiro moderno*, o qual fez surgir uma forma crítica da história do país em filmes, o que pode ser atestado por toda uma constelação de títulos, desde o *cinema novo* ao *cinema marginal*.

Nos anos 1990, então, existiam duas fórmulas. A primeira pautada em uma reprodução de uma leitura oficial e conservadora da história, geralmente marcada pelas convenções do clássico narrativo. A segunda trazia leituras alternativas, na medida em que propunham uma “história fora dos cânones oficiais”. Essa divisão resulta de uma leitura minuciosa de muitas pesquisas sobre o cinema – e este não é um resultado comum apenas nas pesquisas que envolvem a indústria cinematográfica, mas também em algumas daquelas que abrangem outras práticas culturais, como é o caso, por exemplo, de alguns dos *Estudos Culturais* que já se tornaram clássicos.<sup>115</sup> Isto mostra que se existem expressões hegemônicas no campo do discurso estético, também tem sido possível contar com expressões de resistência a essa hegemonia. Mas, como estas conclusões podem nos ajudar a ter um melhor

---

<sup>114</sup> *Idem*.

<sup>115</sup> Dentre estes, cabe mencionar aqueles estudos hoje considerados fundadores dos *Estudos Culturais* as obras *The uses of literacy* (1957), de Richard Hoggart, *Culture and Society* (1958), de Raymond Williams e *The making of the english working class* (1963), de Edward P. Thompson. Ver: HOGGART, Richard. **As utilizações da Cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora**. Lisboa: Editorial Presença, 1973; THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade – 1780-1950**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

entendimento sobre o significado da expressão “filmes históricos”? Ora, no mínimo nos dirigem à compreensão de que uma representação específica do passado histórico tem mais a dizer sobre aqueles que realizam tal prática do que sobre o passado narrado por eles em si.<sup>116</sup>

Mas o que dizer sobre *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, *O Quatrilho e Terra Estrangeira*, todas obras lançadas no ano de 1995? Como cada uma destas narrativas veio a contribuir para a ideia de um retorno de um cinema brasileiro? Tratam-se de filmes cujos universos representados parecem ser direcionados a partir de muitas das questões relativas ao debate acerca da globalização, como ele se fazia presente nos anos 1990 – aludindo a questões tais como crise de identidade, a relativização do espaço e do tempo, os deslocamentos, as migrações. Em relação ao que se produzia até então há uma importante modificação. Tratava-se, antes de mais nada, de construir narrativas que trouxessem o cinema brasileiro a um nível em que fosse possível o diálogo com o cinema dominante no mercado internacional. Em outros termos, tratava-se de superar as questões levantadas pelo cinema moderno, superar o realismo que marcou, por exemplo, o *Cinema Novo*, a partir de padrões mais profissionais – era o cinema profissional contra o militante, conforme afirmava Ismail Xavier.<sup>117</sup>

Em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, notoriamente a obra que marca a retomada do fazer cinematográfico no ano de 1995, há um diálogo com a *chanchada*, de onde advém uma ironia, típica da chave satírica, a qual um espectador menos atento as questões advindas do cenário político referente ao contexto em que a obra foi produzida tende a deixar passar despercebida. A ironia está na relação entre a escolha pela ambientação histórica, que reside na fuga da família real portuguesa para o Brasil no ano de 1808, e o clima de *anomia*, estado que parecia inerente às intensas transformações ocorrentes no mundo social moderno e que marcavam o Brasil dos anos 1990. Isto é, se, de um lado, há um evento “positivo” em que a cidade do Rio de

---

<sup>116</sup> Nossa reflexão aqui vem de encontro com o trabalho do historiador Roger Chartier, adepto da abordagem cultural, que defende que determinada realidade é construída e interpretada através das práticas e representações culturais, sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Ver: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: edUFRGS, 2002; \_\_\_\_\_. **A história cultural: entre práticas e representações**. Alges, Portugal: DIFEL, 2002.

<sup>117</sup> XAVIER, Ismail. **Inventar narrativas contemporâneas**. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Nº 11, p.47-78, Rio de Janeiro, maio/junho 1998, p. 80.

Janeiro passou a ser a capital do Reino de Portugal, um momento único, quando uma colônia passava a sediar uma corte europeia – a "inversão metropolitana"<sup>118</sup> –, de outro lado, o contexto em que o filme foi produzido e exibido parecia negativo, na medida em que o cenário político, marcado por escândalos ligados ao mau uso da coisa pública, fazia parecer que o país se tornava cada vez menos viável. Como bem observou Sheila Schvarzman, o “registro chanchadesco” e a “crítica ao cinismo do período”, em certos momentos, transcendia o humor para causar estranheza, pois “ao longo do filme, vai se instalando um mal-estar que localiza, naquela história, as mazelas de que éramos acometidos no início dos anos 1990”.<sup>119</sup>

Este era um aspecto bastante perceptível. Certamente a primeira relação que se pode ser feita entre as fábulas narradas e o contexto de produção destes filmes. Parece bastante evidente que as histórias queriam dar conta destes acontecimentos que se tornaram verdadeiros traumas para as pessoas que os vivenciaram, acontecimentos como o confisco, anunciados pela ministra Zélia Cardoso, e que, ainda durante os anos 1990, como sabemos, contaram com toda uma trilha sonora melancólica, marcada pelo preto e branco das imagens e por toda uma ambientação dramática na sua representação em *Terra Estrangeira*. Este aspecto contribuiu para que Jean Claude Bernardet viesse a falar sobre uma *sociedade anômica*, conforme havíamos mencionado no primeiro capítulo deste trabalho.<sup>120</sup> Menos perceptível, talvez, é que a opção diante desta *anomia social* foi a introdução de um intenso contato entre culturas de diferente etnias e regiões geográficas. A opção foi a de persistir na diferença.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Um evento que se faz “positivo” quando olharmos a perspectiva clássica acerca das modificações na estrutura da cidade e no âmbito administrativo do país. Como sugere Boris Fausto, por exemplo, o deslocamento do eixo da vida administrativa da Colônia para o Rio de Janeiro trouxe uma série de transformações “mudando também a fisionomia da cidade” e, entre outros aspectos, houve um esboço de uma vida cultural. FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1995, p. 120-122.

<sup>119</sup> SCHVARZMAN, Sheila. **As encenações da História. História**. São Paulo, 22 (1):165-182, 2003, p. 170.

<sup>120</sup> O conceito, na verdade, foi cunhado por Émile Durkheim para referir-se a algo que na sociedade não funciona de forma harmônica, algo que no corpo social funciona de forma patológica, ou seja, *anomicamente*. Em seu estudo sobre o suicídio, Durkheim argumenta que a *anomia* é um dos mais importantes fatores sociais a exercerem influência no comportamento suicida. Ver: DURKHEIM, Émile. **O suicídio: estudo de sociologia**. São Paulo: EDIPRO, 2014.

<sup>121</sup> A reflexão nos remete a alteridade segundo o pensamento de Jacques Derrida e ao celebre neologismo derridiano, o termo *différance*, que pode significar tanto “diferir”, no sentido de “postergar”, quanto diferenciar, no sentido de que as coisas se determinam reciprocamente, com o prejuízo de não possuir um significado por si mesmas, ganhando sentido apenas na relação diferencial que elas estabelecem entre si. Persistir na diferença, nesse sentido, por um lado, pode ser uma maneira de



Não se trata, todavia, de um dado inédito, pois sempre houve aqueles que estiveram atentos para a importância que tem o “estrangeiro” na formulação do cinema brasileiro. Não apenas no que se refere às estéticas importadas de outros países. Muitas vezes, o fato de haver um público alvo que não é apenas brasileiro irá determinar a fórmula de um filme. Paulo Emilio, ao referir-se de forma um pouco mais crítica aos rumos do cinema nos anos 1970, percebe que uma das consequências do desinteresse local pelo produto nacional é “levar produtores e cineastas a se preocuparem demasiadamente com a exportação dos respectivos filmes, superestimando a importância dos festivais internacionais”.<sup>122</sup> No entanto, há algo que torna este um movimento específico ao contexto dos anos 1990. Diante da necessidade de uma retomada do fazer cinematográfico o fato destas relações culturais constituírem as *mise-en-scènes* destas obras evidencia, no mínimo, que havia uma pretensão de se construir um imaginário que dialogasse com o imaginário do cinema internacional.

*Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, que já partia de um episódio que ficou consagrado na história de ao menos dois países, Portugal e Brasil, trazia um enredo construído a partir de um diálogo em inglês, que se dá logo de início, entre dois jovens escoceses, um rapaz, mais velho, e uma criança, para quem ele narra a história toda. Assim, embora focalize na trama da personagem da princesa espanhola Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830), o filme abarca diferentes visões, todas elas marcadas pela *diferença* entre as culturas de indivíduos oriundos de nacionalidades diversas. Em sua leitura histórica, Schvarzman também não deixou passar despercebido estes desenlaces:

Ao tornar Carlota Joaquina protagonista dessa história, a diretora faz com que portugueses e brasileiros sejam observados a partir dos seus olhos críticos, olhos de quem, como espanhola, se considerava superior, parte de uma cultura mais desenvolvida, culta e cheia de vivacidade, enquanto os portugueses são caracterizados como o pólo oposto: atrasados, incultos e covardes. A caracterização da corte espanhola se faz com a vivacidade do vermelho onipresente, que serve para marcar a sensualidade e a ação resoluta que caracterizaria os espanhóis. Já os portugueses, enfadonhos, vestem-se de preto, comem comida insossa e são carolas (como se os

---

transcender o binarismo entre o eu e o outro, bem como transcender as fronteiras nacionais. De outra feita, persistir na diferença pode ser também uma maneira de reafirmar as construções do “eu” e de um “Outro”, mantendo a oposição rígida entre o dentro e o fora. Ver: DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Editions du Seuil, 1967; HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: edUFMG, 2003.

<sup>122</sup> GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 83.

espanhóis também não o fossem). O branco, o preto e a onipresença de cruzeiros marcam, em contraposição, a cena portuguesa.<sup>123</sup>

História, deslocamento e identidade também se constituem como o mote do filme *O Quatrilho*, adaptação da obra homônima do escritor gaúcho José Clemente Pozenato<sup>124</sup> que tematiza a imigração italiana para o Brasil que ocorreu no início do século XX. É verdade que a ambientação histórica, que se dá na região colonial gaúcha de Caxias do Sul, se constitui apenas como pretexto para uma narrativa que prioriza um melodrama que ocorre na esfera privada, pois a trama gira em torno dos problemas que envolvem a vida amorosa de dois casais que são integrantes da comunidade campesina da região. Todavia, logo no início, o letreiro que introduz a película deixa a impressão de que há um elogio a diversidade étnica que parece ir no mesmo sentido daquele que seria adotado posteriormente nas comemorações do quinto centenário:

Deixando sua pátria em busca de melhores dias, grandes levas de emigrantes italianos dirigiam-se à distante América na segunda metade do século passado. Uma considerável parcela desses aventureiros aportou no extremo sul do Brasil, onde eles, seus filhos e netos, construíram uma sociedade próspera, baseada na pequena propriedade rural e, posteriormente, sobre o comércio e indústrias.

De um lado o enredo constrói um melodrama típico, que procura, a partir do convencional, entonar um olhar crítico dirigido à algumas tradições morais religiosas, na medida que buscava também resgatar a reflexão sobre a submissão da mulher em uma sociedade que era, essencialmente, patriarcal, já presente na obra de José Clemente.<sup>125</sup> Uma proposta que se torna relevante pelas questões sociais e culturais sobre as quais ela se inclina – possivelmente o enredo tenha sido um grande fator para a indicação ao *Oscar de melhor filme estrangeiro*. Por outro lado, como em *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, é preciso que se procure estar atento a outros tantos procedimentos que estão presentes no filme, tais como a interação entre

---

<sup>123</sup> SCHVARZMAN, Sheila. **As encenações da História. História.** São Paulo, 22 (1):165-182, 2003, p. 170.

<sup>124</sup> POZENATO, José Clemente. **O Quatrilho.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

<sup>125</sup> RANGEL, Carlos Roberto da Rosa. **Os Papéis Sociais da Mulher na Obra “O Quatrilho”.** Itinerários, Araraquara, 22, 155-171, 2004.

imagem e som<sup>126</sup>, e que se constituem como elementos também centrais na produção de significações.

A trilha sonora destas películas é um bom exemplo disto. Embora, em geral, a música esteja presente nestas narrativas no intuito de enriquecer a imagem – elemento comum às narrativas clássicas –, é de se notar que na verdade não se trata de elementos inúteis, pois ela permite uma noção mais exata de que se está falando do outro, ou seja, de outra cultura, de outra etnia. O valor acrescentado pela música no filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, pode ser observado na verdadeira mistura de referências na caracterização dos diferentes espaços. É nesse sentido, por exemplo, que *España Cani*, um clássico espanhol composto por Pascual Marquina Narro (1873-1948) no ano de 1923 – composto em uma data bastante posterior ao período retratado, portanto –, é utilizado na caracterização da corte espanhola, pois apenas a fotografia e o figurino, possivelmente, não marcaria de forma tão contundente a mensagem de que se trata de uma corte culta e, acima de tudo, cheia de vivacidade, uma característica que é inerente, se pode dizer, também à música flamenca. Enfim, não apenas nesta cena, pois é também a música o elemento que localiza a passagem de um núcleo ao outro, dentre estas, para além da caracterização da corte espanhola, se fazem centrais a caracterização da corte portuguesa – marcada por uma *música diegética* que faz um verdadeiro contraponto com as imagens de personagens grotescos que caracterizam a ceia da família real –, e a chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, marcada pelo som e ritmo do berimbau.

Ora, não se trata de uma estética musical *transnacional*? No filme “O Quatrilho” a trilha sonora de Caetano Veloso, merecedora do prêmio de melhor música no Festival de Cinema de Havana de 1995, é feita com uma premissa bastante similar. O arranjo da música tema, *Merica-Merica*, marcada por um instrumental característico da música popular italiana, por si só, já era suficiente para evocar todo um sentimento de nostalgia em relação ao deslocamento vivenciado pelos imigrantes italianos:

---

<sup>126</sup> Nesse sentido cabe referenciar a reflexão de Michel Chion acerca da combinação entre som e imagem. Segundo o autor, o som, quando integrado à imagem, altera a percepção do que está na tela. CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Portugal: Texto e Grafia, 2011.

Da Itália nós partimos/Partimos com nossa honra/Trinta e seis dias de máquina e vapor, /e na América chegamos/América, América, América/o que será esta América? /América, América, América/um belo ramalhete de flores (tradução livre) <sup>127</sup>

Migração também é tematizado em *Terra Estrangeira*. Todavia, o filme tematiza um movimento migratório inverso àquele narrado em *O Quatrilho* e em *Carlota Joaquina*, filmes que tematizam a vinda de imigrantes para o Brasil. Ao contrário, tematiza a emigração de brasileiros para o estrangeiro, de forma homóloga a um movimento que havia se iniciado principalmente a partir dos anos 80.<sup>128</sup> Ainda assim, elementos semelhantes se fazem presente. É o caso da trilha sonora, a qual se constitui de algumas canções que também trazem toda uma mistura de referências transnacionais e que dialogam com as imagens de forma a reforçar o melodrama dos personagens deslocados do seu lugar de origem – em geral imigrantes de países em desenvolvimento na Europa. O filme conta, por exemplo, com canções portuguesas, brasileiras, americanas, cabo-verdianas, cada uma delas com a função de demarcar o lugar que ocupam os corpos – de sujeitos deslocados – nos espaços que constituem a diegese.

Por fim, o que estamos demonstrando é que os deslocamentos e o contato entre diferentes etnias se fazem presente de forma marcante nestas narrativas, no enredo dos filmes (na história em si), em suas trilhas sonoras, seja ela uma composição mais erudita ou popular; nas fotografias, nos diálogos, falados em diferentes dialetos e em línguas distintas, e até mesmo em ambientes localizados fora

---

<sup>127</sup> *Dalla Italia noi siamo partiti/Siamo partiti col nostro onore/Trentasei giorni di macchina e vapore/e nella Merica noi siamo arriva'/Merica, Merica, Merica,/cossa saràlo 'sta Merica?/Merica, Merica, Merica,/un bel mazzolino di fior.*

<sup>128</sup> É um dado notável o fato de que o país, que até meados do século XX atraiu milhares de imigrantes, foi surpreendido a partir dos anos 80 por uma significativa emigração de brasileiros para o estrangeiro. Sabe-se que não há estimativas seguras quanto ao número de emigrantes que saíram do Brasil a partir deste período. Os inúmeros levantamentos e pesquisas que tentam elaborar uma estimativa do número de brasileiros vivendo no exterior variam de uma fonte para outra, em números exorbitantes que chegam à casa de milhões de indivíduos. Isso ocorre porque parte significativa destes fluxos migratórios é constituída de indivíduos das classes menos abastadas e que constituem um grupo que se convencionou chamar de “ilegais” ou “clandestinos”. Em outros termos, este grupo migratório, em grande medida, é constituído de pessoas mais frágeis economicamente, e, por isso, estão submetidas a situações de degradação, como é o caso da clandestinidade. Dessa situação de clandestinidade decorrem inúmeros casos de deportação, algo que fora noticiado constantemente pelos jornais brasileiros entre, segundo a pesquisa de Assis e Sasaki (Assis; Sasaki: 2001), essencialmente entre os anos de 1985 e 1995. ASSIS, Gláucia de Oliveira; SASAKI, Elisa Massae. **Novos migrantes do e para o Brasil: um balanço da produção bibliográfica.** In: *Comissão Nacional de População e Desenvolvimento – Migrações Internacionais – Contribuições para Políticas*. Brasília, CNPD, 2001.

do filme, como na escolha das locações ou mesmo nas nacionalidades dos indivíduos que participaram destes filmes, sejam eles atores, produtores ou parte da produção.

Acreditamos que este quadro aqui apresentado, sugere um contexto estético marcado por uma tensão entre o “local e o global”, ou, ainda, entre um ambiente marcado por narrativas fílmicas cuja a tônica é a crença em certos valores tradicionais que tem como objetivo sustentar as raízes identitárias da nação, de um lado, e, também, de transposição e relativização de fronteiras, dada a influência da globalização, da mundialização da economia, o que é perceptível na recorrência destes intercruzamentos culturais. Não se trata de um dado inédito. Trata-se de uma das possíveis consequências da globalização, como ela tem se apresentado em diferentes regiões do globo: “[...] há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização e da "alteridade", como havia afirmado Stuart Hall.<sup>129</sup>

É possível, portanto, que essa *transnacionalidade* possa ter sido uma das maiores contribuições destes títulos que se destacam no momento em que o cinema passa a funcionar a partir das novas premissas neoliberais marcadas pelo fim de órgãos como a Embrafilme, evento que havíamos analisado anteriormente. Para entender isso, é preciso que se entenda também que a substituição da *Embrafilme* pelas novas leis de incentivo significou uma mudança extremamente drástica nas condições mais gerais da atividade cinematográfica. Do ponto de vista da captação de recursos o entendimento é simples: se antes havia um incentivo à produção por meio de empresas estatais, agora há o incentivo por meio de editais baseadas nos princípios de renúncia fiscal, ou seja, o Estado deixa de arrecadar uma quantia de impostos das empresas para que elas mesmas arquem diretamente com os custos da produção. A princípio, a mudança não parece gerar maiores complicações, até mesmo porque o Estado continuaria atuando no incentivo das produções. Ocorre que no período precedente, com as entidades estatais, os produtores estavam isentos de maiores preocupações com a questão do retorno financeiro, o que, obviamente, dava uma maior liberdade durante o ato da criação. Com a nova lei de incentivo a maior

---

<sup>129</sup> “Há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e o “local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem definidas”. (“Identidade Cultural na Pós-modernidade” – p. 77-89) HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

modificação foi em relação a esta liberdade, pois era preciso agora garantir uma fórmula comercial para conquistar espaço no mercado.<sup>130</sup> No ano de 1995 foi dessa forma é estas películas contribuíram para a ideia de um retorno de um cinema brasileiro, a de persistir na diferença, até mesmo porque a presença de diferentes culturas é algo que marcava a identidade local – brasileira.

A *mercantilização da alteridade*, se observarmos com um olhar mais atento, é um dado válido mesmo para algumas narrativas mais experimentais no nível da linguagem cinematográfica. É algo que se generaliza, inclusive, ultrapassando o âmbito dos *romances históricos*, para fazerem-se também em uma série de películas mais experimentais, tais como, por exemplo, *Como nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), *Um Céu de Estrelas* (Tata Amaral, 1996), *O Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996), *Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Limongi Batista, 1997), entre tantas outras que vieram a suceder, ano a ano, as películas até aqui aludidas. Ainda no ano de 1998 Ismail Xavier já havia identificado esta questão. Ao se referir a *Como nascem os Anjos* – fita que problematiza o *voyeurismo*, quando os jovens sequestradores se veem sendo noticiados em caráter de urgência na televisão – o autor levanta o questionamento sobre a família que havia sido tomada como refém: “por que tem que ser uma família Americana? Por que tem que ter um ator americano, falando em Inglês?”. Na época a crítica se dirigia justamente a ideia de que era necessário um “cinema de mercado”, pois na verdade quem sustentava a produção brasileira, na verdade, era a lei audiovisual e não o mercado – posteriormente o autor daria continuidade neste aspecto da crítica em sua entrevista publicada pela revista *praga* no ano de 2000, na qual compreende que essa questão envolve um contexto no qual o cinema brasileiro está inserido, e, como outros, registra justamente a compressão do espaço e do tempo que as novas tecnologias têm permitido às pessoas experimentarem.<sup>131</sup>

Até aqui vimos algo sobre um passado presente no cinema brasileiro dos anos 1990. Aludimos a alguns dos trabalhos acerca do cinema brasileiro do final do século XX, problematizando também algumas narrativas como um veículo produtor de discurso sobre o passado histórico nacional. Percebemos, então, que no âmbito dos

---

<sup>130</sup> XAVIER, Ismail. **Inventar narrativas contemporâneas**. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Nº 11, p.47-78, Rio de Janeiro, maio/junho 1998, p. 85.

<sup>131</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema Brasileiro dos anos 90**. In: *Praga – estudos marxistas*. São Paulo, v. 9, 2000, p.116-117.

longas metragens ficcionais, havia uma convivência de ao menos dois tipos de estéticas cinematográficas, duas formas, ainda que estas possam se subdividir em inúmeras categorias, ainda assim, duas formas que se opõem e que, ao mesmo tempo, se ocupam de narrar o passado histórico nacional. Por sua vez, estas duas formas podem ser vistas a partir do tensionamento entre hegemonia e contra hegemonia. Todavia, como em todo percurso percorrido de forma proveitosa, restam muitas questões. Por exemplo, se a decupagem clássica representou uma expressão bastante comum, tendo sido hegemônica no campo do discurso estético, o que dizer sobre o fato da "alteridade" ter se tornado uma expressão comum? O que este dado pode revelar sobre o cinema brasileiro dos anos 1990 e as suas representações sobre passado histórico? É fato que existem filmes que evitaram qualquer problematização, para apenas dialogar com uma memória oficial. Este diálogo, por sua vez, tinha por função resgatar "velhas identidades" no intuito de conquistar espaço no mercado?

Nos anos 1990 o número de filmes cuja fábula narrada nitidamente encontram-se ambientada no passado histórico é bastante amplo. De formas que estas questões aqui levantadas só poderiam ser desenvolvidas de forma mais satisfatória em uma pesquisa mais abrangente. Restringiremos ao filme *Terra Estrangeira*, no intuito de pensar em que termos esta obra narra o passado. Mas, em primeiro lugar, *Terra Estrangeira* é um filme histórico? Essa é uma questão que iremos discutir a seguir.

## **2.2. A narrativa fílmica e o tempo presente**

Para o historiador, esboçar uma conceituação mais definitiva da expressão "filme histórico" é algo que pode ser encarado como mero exercício de sofisma. Afinal, trata-se de uma locução que pode servir para rotular qualquer filme. Porque todos eles podem ser considerados históricos, e historicizáveis, pois eles estão se reportando à realidade da qual fazem parte. Nos parece certo, portanto, que "filme histórico", ou mesmo "romance histórico", é, mais do que qualquer outra coisa, uma categoria útil.

Primeiramente, porque "romance histórico", enquanto gênero, acaba sendo uma categoria capaz de imprimir especificidades comuns a determinadas películas e, ao mesmo tempo, distingui-las face a outras categorias – seja ela comédia, terror, ou ficção científica, entre outras possibilidades. Na teoria do cinema este é um aspecto

bastante conhecido por refletir uma necessidade de uma indústria capitalista, a indústria cinematográfica. Como Andrew Dudley havia constatado, a classificação por gêneros é uma maneira de tornar o filme um produto acessível aos anseios do público consumidor – *Genres are specific networks of fórmulas which deliver a certified product to the waiting customer*.<sup>132</sup> Mas pensar o filme histórico como um gênero específico é útil também na análise histórica, na medida em que o gênero permite estabelecer relações entre diferentes películas, entre diferentes abordagens – algo que, em certa medida, tem sido realizado neste trabalho. Para Rick Altman a explicação para a ampla utilização desta divisão entre gêneros cinematográficos, que ocorre também na teoria cinematográfica, se deve justamente por que os gêneros fornecem as fórmulas que regem a sua produção e, por isso, sua utilização permite uma melhor compreensão das múltiplas facetas das narrativas que os compõem.<sup>133</sup>

O filme histórico, enquanto gênero, é, portanto, comumente utilizado para referir-se àqueles filmes cuja ação se ambienta claramente no passado. Assim, quando perguntamos se *Terra Estrangeira* é um filme histórico, o fazemos levando em consideração esta dupla classificação. De um lado ele deve sim ser considerado histórico, na medida em que está se reportando ao seu contexto de produção. Sua narrativa, todavia, não tematiza um passado que não seja um passado bastante próximo ao seu contexto de produção, o que nos leva a perceber que há um espelhamento entre este seu contexto e a sua estratégia documental.

Jean-Claude Bernardet e Alcides Freires Ramos, no livro *Cinema e História do Brasil*, o qual já referenciamos no início deste capítulo, falam de uma categoria de filmes históricos que pretende expandir as significações do gênero: para os autores existem ainda aqueles filmes que trabalham com uma “história imediata”. Trata-se de estender o significado expressão “filme histórico”, tradicionalmente utilizada para referir-se tão somente àqueles filmes cuja tematização volta-se para os “eventos históricos consagrados nos manuais escolares”. O exemplo utilizado é *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), obra que tematiza o populismo na América Latina, no período 1960-66, na medida em que metaforiza em seus personagens diferentes

---

<sup>132</sup> ANDREW, Dudley. **Concepts in Film Theory**. New York: Oxford University Press, 1984.

<sup>133</sup> ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 34-35.



tendências políticas presentes naquele contexto<sup>134</sup> – vale destacar a proximidade do período problematizado, os anos que se dão entre 1960 e 1966, em relação ao ano de lançamento do filme, 1967.<sup>135</sup>

De fato, existem estes filmes que problematizam mesmo a partir do seu enredo o seu próprio contexto de produção, onde a ambientação temporal se remete à um passado próximo. A isto os autores chamaram de uma “história imediata”. Todavia, trata-se aqui de uma questão meramente semântica, pois Bernardet e Ramos não acreditam que a imagem desta categoria de filmes fixa um primeiro esboço do real, tornando-se assim fonte para uma *história imediata*. Para os autores, ao contrário, filmes como *Terra em Transe*, pretendem adentrar ao debate historiográfico, rejeitando ou reafirmando, esta ou aquela perspectiva:

No interior do debate historiográfico, o filme parece rejeitar as interpretações produzidas pelos grupos que apoiaram os governos populistas no Brasil. Neste sentido, o filme parece afastar-se das ideias de Moniz Bandeira (*O Governo João Goulart – As lutas sociais no Brasil: 1961-1964*), e parece aproximar-se de Francisco Weffort (*O populismo na política brasileira*), e

<sup>134</sup> A referência é o trabalho de Jean Lacouture, um capítulo da obra *A História Nova* (Le Nouvelle Histoire), dirigida pelo historiador francês Jacques Le Goff no ano de 1978. Como um repórter (nos periódicos *Le Monde* e do *Nouvel Observateur*), autor de importantes biografias e o coordenador de uma coleção da Editora Seuil que se chama “A história imediata” desde o ano de 1963, Lacouture tomava por missão delimitar uma operação historiográfica que ele definia como a mediação do imediato, uma história “[...] próxima, participante, ao mesmo tempo rápida na execução e produzida por um ator ou uma testemunha vizinha do acontecimento, da decisão analisada”. Entre outras coisas, Lacouture reivindicava duas possibilidades de história imediata, a historiográfica e a jornalística. A hipótese levantada por Bernardet e Ramos, por sua vez, era a de que como no caso do jornalista e do historiador, também o trabalho do cineasta poderia ser considerado de cunho histórico “[...] mesmo que a temática do filme não seja ainda considerada histórica pelos manuais” LACOUTURE, Jean. **A história imediata**. In: LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Daí o fato de que *Terra em Transe* poderia ser visto como um filme histórico, porque ele realiza “uma desconstrução do populismo dos anos 1960, ao mesmo tempo que participa da polémica existente no interior da esquerda no período pós-64”. BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988, p. 69.

<sup>135</sup> No que diz respeito a leitura da alegoria presente em *Terra em Transe*, a referência de Bernardet e Ramos é o trabalho de Ismail Xavier, mais especificamente sua tese de doutorado intitulada *Allegories of Underdevelopment: from the aesthetics of hunger to the aesthetics of garbage*, defendida na Universidade de Nova York no ano de em 1983. *Terra em Transe*, traria, segundo Xavier, uma reflexão sobre o fracasso da utopia da esquerda revolucionária diante do golpe de 1964 a partir de uma representação alegórica, ou seja, a narrativa do filme (que conta uma ficção pautada na subjetividade de um jornalista e poeta, o protagonista Paulo Martins) aponta para um significado oculto e disfarçado, que se encontra além do conteúdo aparente. XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 76-87. Partindo então de uma leitura do trabalho de Ismail Xavier, Bernardet e Ramos percebem que não bastaria focar nos diálogos para compreender os problemas propostos pelo filme, pois o estratagema se dá através do enredo, da caracterização dos personagens, da construção do espaço, entre outros. O fato, no entanto, é que a complexidade da trama se encontra na articulação do discurso político com o discurso cinematográfico.

Paulo Schilling (*Como se coloca a direita no poder*), no que se refere ao papel desempenhado pelo populismo no Brasil.<sup>136</sup>

*Terra em Transe* certamente tematiza uma história do populismo, na medida em que metaforiza em seus personagens diferentes tendências políticas presentes naquele contexto. Mas não o faz a partir de uma linearidade comumente encontrada nas narrativas mais clássicas. Isso porque o filme se recusa a tecer um desenrolar contínuo dos acontecimentos. Com isso, *Terra em Transe* traz também uma narrativa mais agressiva ou, nas palavras de Ismail Xavier, narra a “[...] nação como miragem, não como realidade”.<sup>137</sup> Assim, ao lado dos *flashbacks* de Paulo, em alguns momentos surge na narrativa uma mediação que parece ser externa à consciência do protagonista. É o que ocorre no epílogo, onde surge uma instância que desmascara o poeta em sua luta política, pois apesar de morrer declarando-se ao lado do “triunfo da beleza e da justiça”, a *subjetiva indireta livre* sugere que o seu real desejo, na verdade, era mais egoísta, ou seja, haviam momentos em que a fotografia revela que Paulo queria tomar o poder político para si. Para Bernardet, é justamente isso que permite ao filme participar daquelas perspectivas que defendem uma desconstrução do populismo, pois o filme “[...] parece rejeitar as interpretações produzidas pelos grupos que apoiaram os governos populistas no Brasil”.

Seria esta prerrogativa, a de participar dos debates sobre algumas problemáticas pertinentes ao tempo presente do contexto de produção, aquilo que aproxima filmes como *Terra em Transe* com *Terra Estrangeira*? Lúcia Nagib elaborou a aproximação entre estas duas obras. Primeiramente, porque o filme mais recente adotou o termo *Terra* em seu título, palavra esta que era recorrente nos títulos de Glauber Rocha. Mas o elemento utilizado para aproximar as duas películas é o que a autora chama de “movimento antiutópico”<sup>138</sup>. Glauber Rocha, que para Nagib foi o grande formulador da utopia do cinema brasileiro, principalmente a partir da fórmula profética “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”, em *Terra em Transe* especula

<sup>136</sup> BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988, p. 69. Ver também: MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)**. Rio de Janeiro: Revan; Brasília: UnB, 2001; WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989; SCHILLING, Paulo. **Como se coloca a direita no poder**. São Paulo: Global, 1979.

<sup>137</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 76-87.

<sup>138</sup> NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo, Cosacnaify, 2006

sobre os erros da esquerda que levaram o projeto revolucionário ao fracasso com o golpe militar de 1964. Este fato permite classificar a obra enquanto um filme *pós-utópico*. Aqui o gesto antiutópico teria sido representado de forma alegórica pela subida de Diaz ao poder (o golpe de 1964). Já em *Terra Estrangeira*, a quebra da utopia se dá com a inserção das imagens televisivas do anúncio do confisco feito pela recém empossada ministra Zélia Cardoso de Melo. Portanto, a aproximação se faz também pela diferença. Se em um há alegoria, segue a autora, no outro há nostalgia, um sentimento que é evocado na narrativa a partir de várias referências ao passado – “[...] a um certo passado de grandezas, ou de grandes esperanças [...]” – e que se relaciona ao tempo presente na medida em que se revela enquanto a expressão de um saudosismo, uma “[...] saudade da utopia de um Brasil paradisíaco que de fato existiu para uma classe média agora degradada”.<sup>139</sup>

O movimento antiutópico mostra que estamos certos em afirmar que a narrativa de *Terra Estrangeira*, assim como o faz *Terra em Transe*, revela um interesse pela história do tempo presente. E aqui importa que nestes tipos de narrativas podemos recorrer à mesma regra que utilizamos aos filmes históricos mais tradicionais, ou seja, é preciso perceber que o seu discurso sobre determinada realidade se constitui enquanto uma visão específica, uma dentre aquelas que seriam possíveis no contexto do qual ele faz parte. Nesse sentido, o filme não se diferencia das fontes escritas ou nem mesmo dos textos historiográficos, pois todos estão, nos termos de Michel de Certeau, submetidos às mesmas distorções cronológicas que o historiador<sup>140</sup>, o que faz com que, independente dos esforços de honestidade intelectual, o discurso só possa existir em função do seu contexto de produção. O fato de o filme ambientar a sua fábula no tempo presente, portanto, não modifica em nada a forma pela qual devemos nos dirigir a ele no exercício de sua análise. A modificação em relação aqueles filmes que tratam de um passado mais distante, é que películas como *Terra Estrangeira* falam sempre sobre o presente.

A partir destas reflexões, lançamos uma hipótese, a de que *Terra Estrangeira* se difere de *Terra em Transe* porque a segunda é uma representação alternativa da história, aquela que para Rosenstone tinha como objetivo subverter a representação "realista" aos moldes do romance histórico do século XIX, ao passo que *Terra*

---

<sup>139</sup>Ibidem, p. 47-48

<sup>140</sup> CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p.89-108.

*Estrangeira*, embora dialogue com este tipo de narrativa fílmica, é uma narrativa tradicional, talvez algo mais próximo ao que Bernardet chamou de representação naturalista da história, mas agora uma representação que prioriza o tempo presente. Assim, o filme traz no seu enredo todo um conjunto de referências intelectuais e históricas, mas o faz porque, enquanto melodrama convencional, precisa projetar na situação ficcional um coeficiente de verdade. Assim, mesmo levando em conta o papel cult relegado pela crítica a *Terra Estrangeira*, a obra também atestaria uma das principais tendências cinematográficas no Brasil a partir dos anos 1990, a adesão ao cinema de mercado com a mercantilização da "alteridade".

### **2.3. Terra Estrangeira e a Problemática do Deslocamento**

Em *Terra em Transe*, há um prólogo, no qual vemos que o governador Vieira não atende as pressões do protagonista, o poeta e jornalista Paulo Martins, em favor de uma resistência armada ao golpe de Estado que estava sendo articulado pelo político conservador Porfírio Diaz. Consternado, Paulo, ao lado de Sara, foge em um fusca, o qual, na sequência, será almejado por tiros disparados por policiais que estavam na estrada. Após ter sido atingido, o protagonista salta do carro e vai em direção as dunas de areia. A partir de então, o enredo da obra irá se construir a partir de *flashbacks* de Paulo, tal como sentencia Ismail Xavier:

Sozinho nas dunas de Eldorado, mergulhou no passado e iniciou o balanço feito de explicações, delírios e imprecações, revisão de vida a compor uma agonia "de ópera" que deu ensejo ao flashback de 90 minutos.<sup>141</sup>

A operação, no entanto, não ocorre de forma linear, como já havíamos mencionado anteriormente, pois o filme recorre a *subjetiva indireta livre*, mecanismo pelo qual atuam diferentes instancias do personagem. Durante o desenvolvimento da narrativa de *Terra Estrangeira*, ao contrário, não há descontinuidades, saltos ou *flashbacks*. Tudo acontece de forma linear. Desde o início os personagens e o espaço são apresentados de forma a deixar claro um realismo social que também é melodramático.

---

<sup>141</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.65.

Os planos iniciais expõem gradualmente os espaços, os personagens e a data, sempre fazendo alusão a lugares e situações “reais”. Aquela senhora a que nos referimos anteriormente é a viúva Manuela Ezaguirre, a mãe do protagonista Francisco Ezaguirre, conhecido como Paco. Com algum esforço, podemos deduzir destas cenas iniciais o dia da morte dela, sexta-feira, dia 16 de março. Mas o filme não se inicia na terça-feira, dia em que o presidente José Sarney decreta feriado. A primeira cena após os créditos iniciais mostra a paisagem urbana constituída por uma via expressa elevada da cidade de São Paulo, que é conhecida como “Minhocão” e os prédios fixados em seu entorno (o nome oficial é “Elevado Presidente Costa e Silva” e liga a região da Praça Roosevelt, no centro da cidade de São Paulo, ao Largo Padre Péricles, no bairro Perdizes).

A câmera foca um destes prédios. Vê-se ele quase todo, de frente, mas apenas uma janela está acesa. É de onde ouvimos a voz de Paco. Ele está ensaiando um texto. No plano seguinte não vemos mais o prédio de frente. O vemos de um ângulo mais lateral, dividindo agora a composição da fotografia com a via elevada. Nela não há carros. A estrada e os postes de luz formam linhas de fuga, as quais também são acompanhadas pelos prédios. Estas linhas adquirem uma infinitude. O quadro parece querer expressar um certo enclausuramento. Nesta primeira cena, a imagem e a música agem em conjunto, de modo a exprimir determinada ambientação dramática que ainda está sendo construída. O importante é o fato de que o tema da trilha sonora já foi apresentado.



*Figura 3 – Plano Inicial – O Apartamento com a janela acesa.*



*Figura 4 – Segundo plano, onde o viaduto corta a paisagem urbana.*

Novamente, como no caso da televisão de Manuela, há aqui um estratagema que permite projetar no filme elementos externos a ele, que ajudam a expandir o significado da narrativa. É o que ocorre com o texto que Paco declama, uma

passagem de *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe<sup>142</sup> – texto que o irá acompanhar ao longo de toda narrativa, como veremos também no terceiro capítulo deste trabalho. O fato é que *Fausto*, além de ser um dos mais importantes textos produzidos em língua alemã, possui uma *diegese* própria e que poderia aproximar-se desta sequência inicial de forma a atribuir-lhe significações que, a princípio, não estão presentes.

Nesse sentido, é relevante o fato de que a cena construída nestes dois primeiros planos e também a escolha pelo texto de Goethe coincidem com a análise sobre a “modernidade” e a “vida moderna” elaborada por Marshall Berman em seu livro intitulado “Tudo que é Sólido se desmancha no ar”.<sup>143</sup> Sabemos que se trata de um elemento externo ao filme. Ainda assim, não podemos nos deixar de se dobrar ao fato de que estas primeiras tomadas coincidem em muito com a leitura de Berman. O enclausuramento encarnado nesta fotografia de *Terra Estrangeira* parece exemplificar aquilo que Berman chamou de “tragédia do desenvolvimento”, ou seja, a busca, a todo custo, pelo progresso, ainda que seja através da exploração do sofrimento humano. Ambos também nos trazem o mesmo trecho da primeira metamorfose de *Fausto*. Da janela, no meio da noite, Paco fala de maneira a nos remeter a lenda alemã do herói, mesmo antes de proclamar Goethe:

Quando as cortinas se abrem, encontramos *Fausto* sozinho em seu quarto, tarde da noite, sentindo-se trapaceado. “Ah! Estarei ainda preso nesta jaula? Neste maldito buraco lugubre nas paredes! (...) de qualquer modo, há um mundo imenso lá fora!”.<sup>144</sup>

Em seu texto, Berman ainda nos dá uma melhor descrição sobre esta que é a primeira metamorfose na versão Goethiana. Segundo o autor,

*Fausto* se insere em uma longa linhagem de heróis e heroínas modernos surpreendidos falando a si mesmos no meio da noite. Normalmente, porém, o falante é jovem, pobre, inexperiente — decerto privado de experiências pelas barreiras de classe, de sexo ou de raça de uma sociedade cruel.<sup>145</sup>

<sup>142</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma Tragédia - Primeira Parte**. São Paulo: Editora 34, 2004; \_\_\_\_\_. **Fausto: uma Tragédia - Segunda Parte**. São Paulo: Editora 34, 2007.

<sup>143</sup> A aproximação entre a análise de Berman e a problemática da modernização e urbanização no filme *Terra Estrangeira* é um tema explorado ao menos em dois trabalhos, o primeiro de Cesar Eduardo killing, de 2003, e o segundo de Marina Soler Jorge, de 2009. Ver: JORGE, Marina Soler. **Terra Estrangeira**. In: *Cultura Popular no Cinema Brasileiro dos Anos 90*. São Paulo: EAC, 2009; KIELING, Cesar Eduardo. **Utopia e identidade em terra estrangeira**. Dissertação (Mestre em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

<sup>144</sup> BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Cia. das Letras: 2007, p. 54.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 54-55.

As duas narrativas se assemelham, portanto, por conta dessa problematização da modernização. Contudo, não é necessário que avancemos nestas referências externas ao filme. Pois a narrativa que estamos analisando não trata de uma adaptação da obra de Goethe, ela apenas toma emprestado o texto, para então inseri-lo dentro do seu espaço diegético, encaixando trechos da obra na fala do seu protagonista, sempre de forma cuidadosa. Basta observarmos atentamente, porque está tudo ali, em suas imagens e no seu áudio. A rua que vemos, o elevado Minhocão, não seria ela mesmo uma amostra deste progresso buscado a qualquer custo? Fica a pergunta: de que maneira este ambiente, que é como que uma verdadeira prisão constituída pelo concreto das paredes e pelo asfalto das ruas, irá influir na vida das pessoas que ali habitam? São estas as questões que o filme está problematizando?

Paralelamente a história de Paco e Manuela em São Paulo, o filme conta a história de Alex e de seu namorado Miguel, ambos brasileiros que vivem em Lisboa. Na sua primeira aparição no filme ele é o instrumentista que interpreta “Fran Dance”, uma música de Miles Davis. A câmera passeia pelos olhares contrariados do público. Este é o momento da execução das notas ápices do solo. Mas, na verdade, cada nota do trompete de Miguel parece uma tortura para alguns dos que ali estão. Quando o som é substituído por uma faixa dançante (“Morena”, José Miguel) há uma reação espontânea: muitos se levantam animados e começam a dançar. O movimento não passa despercebido por Miguel. Aqui, o filme deixa claro uma postura crítica, onde vemos uma referência a dificuldade de uma cultura alternativa, mais elaborada, de se impor diante da cultura *mainstream*.

Na cena seguinte, Alex e Miguel estão confortados em um local de onde é possível ver um espaço bastante amplo da cidade. É dia, Alex conversa com Miguel que está deitado com a cabeça sobre as suas pernas. Então ela lhe diz que “a cidade [de Lisboa] é bonita” mas que “as vezes ela lhe dá medo”, “medo de ficar sozinha num lugar que não escolheu para viver”. Como Alex chegou a Lisboa nós não sabemos, é uma situação não comportada pela narrativa. O que sua fala nos mostra, no entanto, é que ela não acredita que irá conseguir sentir-se em casa em algum momento:

*Tanto faz o lugar. Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira... cada vez eu tenho mais consciência do meu sotaque, de que a minha voz é uma ofensa para o ouvido deles. Acho que estou ficando velha (...) Eu morro de medo de ficar velha aqui fora. Mas também, quando eu penso em voltar para o Brasil, me dá um frio na espinha...*



Estes personagens vão sendo conduzidos pela ação, sujeitados aos acontecimentos. Até o momento em que estes dois mundos se encontram. De um lado, em São Paulo, a morte da senhora Manuela Ezaguirre leva Paco a uma situação de desequilíbrio, que o leva a se agarrar de forma insólita ao objetivo que a sua mãe havia nutrido nos últimos dias de sua vida, ou seja, conhecer a cidade de San Sebastian. Como sabemos, Paco esteve alheio a este sonho, mas agora ir a esta cidade passou a ser o seu único ponto de referência. Em uma cena após o enterro de Manuela, ele está no chuveiro e chora enquanto novamente declama *Fausto* de Goethe. Ouvimos a fala e ao mesmo tempo vemos a água do chuveiro transbordando. Ela começa a inundar o banheiro e o quarto, molhando o tapete e as fotografias que estavam no chão. Do início ao fim da cena, ouvimos um fundo sonoro que retoma uma variação sobre o tema, desta vez com um som de um intenso e expressivo solo de violino, o qual acentua a melancolia. Um dos planos mostra que a água chegou até a sala, tendo a casa toda sido inundada. No plano seguinte na tela aparece o violino. O enquadramento e o ajuste de foco nos permitem que vejamos apenas o instrumento e as mãos que o executam. Em seguida, mas sem cessarem as notas do violino, temos a transição para a loja de Pedro. Vemos a fachada com o nome da livraria, “A Musicóloga”. Alex passa pela frente e entra pela porta. Há uma inversão, pois a câmera agora encontra-se na direção oposta à posição desta tomada anterior, um contra-plano, pelo qual vemos pelo lado de dentro a porta por onde Alex entrou. Ela abre e chama pelo nome: “Pedro!”. Ele solta o violino e a música que havia se *desacusmatizado*<sup>146</sup> finalmente termina. Ela está procurando um “lugar para morar” e pede a ele que lhe ajude.

O drama se desenvolve de forma lógica. Paco irá acenar com a possibilidade conhecer San Sebastian ao conhecer Igor, trabalhando para ele. Alex, sofrendo com o comportamento instável de Miguel, seu namorado, decide abandoná-lo. É este o momento em que ela procura Pedro, um português amigo seu. Miguel também trabalha para Igor, revendendo suas mercadorias. Quando Paco chega a Lisboa a pessoa com quem ele deve encontrar-se para entregar a encomenda enviada por Igor

---

<sup>146</sup> *Desacusmatizado* ou, ainda, desacusmatização remonta aos termos utilizados por Michel Chion, para referir-se ao som *acúsmtico*, ou seja, aquele cuja fonte não é revelada ao espectador. Segundo o autor, acusmatização é um “procedimento dramático que envolve-nos transportar a um momento crucial da ação em um fora ou longe, ou apenas uma mudança de ângulo, deixando apenas o lugar de som - tornar-se acúsmtica (Chion, 2012, §84) - para imagine o que acontece”. Ver: CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Portugal: Texto e Grafia, 2011.

é Miguel. Quando chega em Lisboa, ele descobre que Miguel foi morto. Com isso ele precisa encontrar outra pessoa para recebê-lo.

O sociólogo Stuart Hall, em sua análise sobre as identidades deslocadas, que vivem longe de seu país de origem, menciona um parágrafo de Iain Chambers, no intuito de explicitar este sentimento, esta “sensação familiar e profundamente moderna”, que é o do deslocamento:

Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da “floresta de signos” (Baudelaire), nos encontramos sempre encruzilhada, com nossas histórias e memórias (“reliquias secularizadas”, como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrihamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma.<sup>147</sup>

A correlação entre a bibliografia acerca do tema e o filme é salutar. Percebemos que *Terra Estrangeira* coloca estes sujeitos deslocados no centro do seu argumento. Este é um espaço que ocupa o filme que analisamos no contexto dos anos 1990: *Terra Estrangeira* pode ser visto como o esforço na produção de uma representatividade da imagem de um novo momento de emigração de brasileiros para o exterior. Alex é um personagem que não tem um local para onde voltar e, ao mesmo tempo, “quanto mais o tempo passa, mais ela se sente estrangeira”. Seu encontro com Paco lhe proporcionou um momento especial, no qual ela percebeu que era possível sentir-se em casa. Na estrada, em direção à fronteira, eles desenvolvem uma relação e o romance aparece como refúgio diante de todos os acontecimentos. A imagem de uma carcaça daquilo que há muito tempo fora um navio cargueiro, e que se assemelha a “uma baleia que veio morrer na praia”, é a deixa para a metáfora. Alex diz para Paco: “A gente podia encalhar aqui... que nem ela”.

O marco do clímax e do desfecho trágico conseguinte se dá com a inserção da música *Vapor Barato*,<sup>148</sup> interpretado pela cantora Gal Gosta. Inicialmente o tema é

<sup>147</sup> CHAMBERS, Iain. *Apud*: HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: edUFMG, 2003, p. 27-28.

<sup>148</sup> Composta no ano de 1971, quando muitos exilados deixavam o país devido à repressão da ditadura militar, a música possui uma poesia que dialoga com o tema do filme – e em um duplo sentido, a viagem a que ela se propõe pode referir-se tanto a viagem dos exilados, quanto a “viagem” como um “barato” que pode ser obtida através do uso de substâncias psicotrópicas, o *vapor*. SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. São Paulo: Editora 34, p. 183

apenas insinuado por um violino que surge em *off* para posteriormente deflagrar o desfecho do filme variando entre este estado *off* e uma posição mais diegética, a qual se dá nos momentos em que Alex canta a letra de forma paralela e quase sincronizada com o arranjo – mas não totalmente sincronizada: “*Oh, sim, eu estou tão cansado/Mas não pra dizer/Que eu não acredito mais em você/Com minhas calças vermelhas/Meu casaco de general/Cheio de anéis/Vou descendo por todas as ruas/E vou tomar aquele velho navio*”.

A dramaticidade da cena final conta com todo um conjunto de recursos que parecem ser orientados no intuito de reforçar as emoções daquele instante: a câmera saltando de close-ups que valorizam a expressão dos personagens a planos-sequências aéreos; a trilha sonora melodiosa que, apesar de estar em “*off*”, dialoga com a personagem, que reproduz a letra. A música, por sua vez, dialoga com elementos diegéticos, tais como o navio encalhado na praia (“*eu vou tomar aquele velho navio*”); e, por fim, a transição para o epílogo, que ocorre em uma estação de metrô, onde a música finalmente se desacusmatiza com a visibilidade do violino.

A música se impõe enquanto elemento central para resolver tanto a distância entre um espaço e outro quanto o tempo entre uma primeira e uma segunda ação. Aqui temos na primeira ação um plano aéreo que persegue o carro em movimento. A voz de Gal Costa reverbera na voz de Alex. A imagem vai se esvanecendo juntamente com o violão e o vocal. Ouvimos um trem e do arranjo musical resta apenas o som violino dando sequência a melodia de *Vapor Barato*. Um senhor idoso o está executando enquanto as pessoas que passam por ali deixam moedas no estojo ao seu lado. Em seguida alguém esbarra e derruba o estojo. As moedas se espalham pelo chão e, com elas, se revelam também as pedras preciosas. Elas não são notadas. As pessoas que saltam dos trens apenas as pisoteiam. O violinista também não percebe. Apenas segue executando a melodia, cada vez mais centrado na música. Ele fecha os olhos e aquelas pedras que foram o motivo de toda a ação apenas somem em meio aos passos dos transeuntes. Após um *fade out* o vocal e o violão retornam a fazer parte do arranjo e iniciam-se os créditos finais.

### CAPITULO 3 – *TERRA ESTRANGEIRA*: TEMPO PRESENTE, DESLOCAMENTO E IDENTIDADE

Em *Terra Estrangeira* há uma confluência entre história, memória e identidade, dado que se torna mais perceptível na medida em que observamos que o filme se constrói a partir da problemática do deslocamento. A leitura advinda de boa parte das análises e até mesmo das declarações de Walter Salles corroboram para esta perspectiva:

O ponto de partida foi claramente o seguinte: vamos falar de uma geração que viveu a crise da virada da década de 80 para 90, no Brasil, e deixou de ter oportunidades dentro de seu próprio país, procurando uma solução fora dele. Ao chegar lá fora, a visão romantizada do estrangeiro é quebrada pela descoberta de uma recusa do pai colonizador em relação ao filho que lá chega pela primeira vez filme sobre a perda da mãe e a recusa de filiação por parte do pai. Daí decorre a crise de identidade que as personagens vivenciam, crise que só encontra um momento de redenção na descoberta do afeto entre os personagens Paco e Alex. Não será também em si uma solução, porque uma das personagens não irá sobreviver àquela história, muitos não sobreviveram àquela história.<sup>149</sup>

Isto foi o que declarou Walter em depoimento colhido no mês de fevereiro de 1999 e se encontra disponível no livro *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, obra publicada no ano de 2002 sob responsabilidade de Lúcia Nagib. Já no ano de 2006, a mesma autora observa o seguinte:

O desgarramento e a ausência de rumo são no filme os temas principais, pelos quais os autores se irmanam a uma certa corrente internacional preocupada com o desarraigamento moderno, em especial o cinema de Wim Wenders da época de *No decorrer do tempo* [Im Lauf der Zeit, 1976], com seus personagens à procura da pátria perdida. Salles e Thomas compartilham com Wenders não apenas o sentimento moderno do eterno estrangeiro, mas as locações portuguesas, onde o cineasta alemão já filmara *O estado das coisas* [Der Stand der Dinge, 1982] e *Viagem a Lisboa* [Lisbon Story, 1994], este oferecendo também contribuições para o elenco português de *Terra Estrangeira*.<sup>150</sup>

<sup>149</sup> SALLES, Walter. **Entrevista**. In: NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 418-419.

<sup>150</sup> NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo, Cosacnaify, 2006, p. 45.

O fato da narrativa se constituir a partir da problemática do deslocamento tornou inevitável o diálogo de *Terra Estrangeira* com o campo da produção de filmes de estrada, mais particularmente com os filmes de Wim Wenders, porque havia filmes como *Alice nas Cidades* (1974), *No decurso do Tempo* (1976) ou *Paris, Texas* (1984), obras em que claramente a música e a imagem também constituem um esforço na representação de sentimentos como a solidão ou outros aspectos ligados a psicologia dos personagens. *Alice nas Cidades*, por exemplo, como *Terra Estrangeira*, se constrói a partir do deslocamento por entre fronteiras intercontinentais com a viagem de Peter Winter e de Alice, dos Estados Unidos em direção à Alemanha, o que não resolve o problema do deslocamento pois a chegada no local de destino acabou por representar também a necessidade de seguir na busca por um lugar para morar.

Essa busca eterna, comumente relacionada ao *sentimento de deslocamento*, foi determinante na escolha do filme dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas para a realização desta dissertação. No início da prática da pesquisa a fita parecia traçar questões que poderiam ser pertinentes aos estudos sobre as relações entre as *identidades* e as *fronteiras*, tema no qual à linha de pesquisa da qual ascende este trabalho – a linha de *Cultura e Poder*, vinculado ao *Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes* da UFPR – vem se debruçando. O ponto de partida foi a hipótese de que *Terra Estrangeira* expressava a existência de um cinema de resistência às fronteiras impostas pelos estados nacionais e que, com isso, incorporava a *diferença* – a *différance*, termo cunhado por Jacques Derrida e comumente utilizado para referir-se as construções do “eu” e de um “outro” que se definem reciprocamente, ganhando sentido apenas na relação diferencial que elas estabelecem entre si<sup>151</sup> –, em sua narrativa visando desenvolver e explorar, a partir das possibilidades cinematográfica, uma linguagem que ultrapassasse o velho binarismo entre o eu e o outro – obviamente não desconsideramos também a possibilidade de que esta homologia entre o espaço de representação e a *diferença* se dava mais no sentido de reafirmar as velhas identidades.

Percebemos que há uma homologia entre obra, pensamento social e *realidade* – esta última, por sua vez, ligada essencialmente ao seu contexto de produção, marcado, de forma geral, pela necessidade de fazer ressurgir uma cultura cinematográfica. Mas tal espelhamento não é senão algo presente em cada filme que

---

<sup>151</sup> DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Editions du Seuil, 1967.

possamos assistir? Como observou Christian Metz, é preciso que cada filme tenha o seu lugar e esse lugar “[...] está em todos nós, em uma disposição econômica que a história modelou ao mesmo tempo em que modelava a indústria de cinema”.<sup>152</sup> A partir da problemática do deslocamento, *Terra Estrangeira* conquistou o seu lugar dentre aquelas películas que apresentam um relato histórico audiovisual capaz de fornecer um duplo testemunho. Primeiramente ela realiza um discurso, o qual, como todo discurso, nos informa acima de tudo sobre a realidade no qual foi proferido. Mas ele também tem o objetivo de evocar este mesmo presente, o do seu contexto de produção. Essa “temporalidade desdobrada”<sup>153</sup> é o que justifica a necessidade de reconstruir a dinâmica do filme, de forma isolada, a fim de expor melhor o que a sua particularidade tem a nos dizer sobre o debate acerca da globalização que se fez reinante em grande parte da cinematografia dos anos 1990.

No intuito de precisar a maneira como tempo presente, deslocamento e identidade em *Terra Estrangeira*, portanto, iremos abdicar de aprofundar-se nas referências intertextuais presentes na narrativa – como a referência a Shakespeare ou Goethe –, bem como as referências estéticas – como a referência ao *Road Movie* ou ao *cinema noir*, referindo-se a elas apenas na medida em que se tornam elementos essenciais no desenvolvimento da trama. Mas antes, iremos apresentar uma divisão em sete blocos, estratégia que acreditamos que seja indispensável para um melhor entendimento do filme em sua estrutura mais geral, bem como para que possamos dar prosseguimento ao desenvolvimento das questões que permeiam esta dissertação.

---

<sup>152</sup> METZ, Christian. **História/Discurso: Nota sobre dois voyeurismos**. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983. p. 406.

<sup>153</sup> “Indício de uma forma de representar um presente recente, mas passado, o relato histórico audiovisual fornece um testemunho tanto do presente no qual ele é realizado, quanto daquele que ele tenta evocar, nos colocando deliberadamente numa temporalidade já desdobrada. Essa é uma de suas formas de “falar sempre no presente”.” LAGNY, Michèle. **Imagens Audiovisuais e História do Tempo Presente**. Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23 – 44, jan/jun. 2012, p. 31.

### **3.1. Terra Estrangeira em sete em blocos**

#### *3.1.1. Bloco 1: o espaço realista e os personagens deslocados*

Os diferentes espaços são apresentados de forma paralela. Em cada cena os eventos ligados ao cotidiano dos personagens e suas aspirações se alternam, ocorrendo hora em São Paulo, Brasil, hora na cidade de Lisboa, Portugal:

**São Paulo, Brasil:** A montagem privilegia a paisagem urbana, o que revela uma região da cidade inabitada durante a noite. Há apenas uma janela acesa em um dos prédios e dela emana uma voz que sugere a leitura de um texto. Após este prelúdio, é revelado que Paco planeja ser aprovado em um teste para participar de uma peça de teatro. Manuela, a mãe do protagonista, em contrapartida, almeja conhecer “San Sebastian”, sua cidade natal (capital da província de “Guipúzcoa”, localizada na fronteira entre Espanha e França). Fascinado com o teatro, Paco parece estar alheio a este “sentimento de pertença” que é evocado a todo instante por sua mãe.

**Lisboa, Portugal:** Na lancheria onde Alex trabalha como garçom já é possível identificar a diferença entre o português dela e o do seu empregador, quem a destrata sem nenhum pudor. O sotaque de Alex denuncia que ela é uma brasileira que vive em Lisboa como imigrante. Apesar dos poucos recursos conseguidos através do seu trabalho como garçom sonha com seus ideais. Ao seu lado temos Miguel, seu namorado, um trompetista que sonha com o reconhecimento de sua música.

#### *3.1.2. Bloco 2 - A necessidade de uma nova identidade*

**São Paulo, Brasil:** A morte da senhora Manuela Ezaguirre leva Paco a uma situação de desequilíbrio emocional o que o faz iniciar uma mudança de perspectiva. Se antes ele estava alheio ao sonho de conhecer a cidade de San Sebastian, agora este passa a ser o seu ponto de referência. Neste bloco há a cena em que o protagonista encontra com Igor, um negociante de aparência um tanto exótica, com anéis, rabo de cavalo e um modo de falar cujo acento se constitui como que de uma mescla entre o português de Portugal e o português brasileiro. Paco está sentado em um bar, aparentemente consternado. Igor, que na verdade era um desconhecido, lhe

oferece uma bebida; durante o diálogo ele revela o desejo de viajar para a Europa e Igor, solícito, lhe promete que irá contrata-lo para levar uma encomenda para Espanha. A última cena é no aeroporto quando de fato o protagonista embarca em um avião tendo como destino não a Espanha, mas a cidade de Lisboa e, a partir de então, a história irá se desenrolar apenas em Portugal.

**Lisboa, Portugal:** São cada vez maiores os motivos para o descontentamento de Alex com relação a sua vida em Lisboa. Tudo ocorre em uma sequência. Na primeira cena, após ouvir um comentário bastante cruel de Olívio, o português que era o dono da cantina, ela fica enfurecida e acaba abandonando o emprego. Em seguida, se vê obrigada também a abandonar o seu relacionamento com Miguel, isto porque ela o surpreende com uma seringa na mão e com um comportamento alterado por conta do efeito causado pela droga – que havia sido paga em parte com o dinheiro dela, que ela tinha guardado em casa e que ele pegou sem o consentimento dela, fato que agravava ainda mais a situação. O seguimento termina com um plano em que Alex encontra-se com a sua mala de viagem, sentada e sozinha a noite em uma praça. O passo seguinte será ir atrás de Pedro, seu amigo que é proprietário da loja *A Musicóloga*. Miguel, por sua vez, irá pôr em prática o seu plano para conseguir dinheiro para que ambos possam sair de Portugal, o que não irá gerar bons resultados para o personagem.

### 3.1.3. Bloco 3: Desestabilidade em Terras Estrangeiras

Há uma maior confluência entre os espaços a partir do momento em que Paco desembarca em Lisboa. Ele se hospeda no *Hotel Viajante*, local onde também aguarda o contato de Miguel, pois o namorado de Alex era justamente a pessoa que havia sido designada por Igor para receber a encomenda, um violino stradivarius. Após um tempo Miguel não aparece e Loli, um emigrante angolano, acaba indicando um endereço para Paco. Chegando no apartamento ele descobre que Miguel havia sido assassinado, mas encontra uma pista, um cartão da livraria *O Musicista* com nome de Alex escrito a caneta. A pista o leva até o endereço dela e, apesar de um desacerto inicial, Alex acaba indo com Paco até o *Cabo Espichel*, local onde Miguel costumava realizar as suas entregas para os compradores. Sem que alguém surgisse e tendo que passar a noite no local, os dois acabam fazendo sexo. Ao amanhecer, há um desentendimento e cada um segue seu caminho. Ao chegar ao hotel, Paco



descobre que sua mala fora levada e que alguém também havia deixado um endereço para que ele se encontrasse com o Sr. Kraft pela noite.

#### *3.1.4. Bloco 4: Alex dá um fim no violino sem saber das joias escondidas*

Em um restaurante sofisticado da cidade de Lisboa, Paco se encontra com Kraft, Carlos e Igor. Durante o diálogo, há momentos em que os três sujeitos conversam entre si em francês, de maneira que eles possam se referir a verdadeira mercadoria que se encontra escondida dentro do stradivarius sem que Paco compreenda o que realmente está em jogo. O que eles não sabem, por sua vez, é que Paco também não sabe onde está o violino. Durante o diálogo, o protagonista se levanta, declamando o texto que ele havia ensaiado para o teatro. Os sujeitos estavam armados, mas Paco consegue fugir correndo pelas ruas de Lisboa até chegar a livraria de Pedro. Lá ele também encontra Alex, e descobre que ela havia pego o violino. Encurralados por conta da impossibilidade de recuperar a mercadoria, os dois decidem que é preciso fugir de Portugal. Com um carro fornecido por Pedro, eles decidem ir em direção a Espanha.

#### *3.1.5. Bloco 5: ponto de identificação, um lugar para sentir-se em casa*

Na estrada, Paco e Alex, que já haviam tido um momento de maior intimidade, passam a ter tempo para se conhecer melhor. O diálogo, bastante amigável, envolve reflexões e objetivos pessoais de cada um diante da situação de deslocamento. Começam a surgir sentimento mútuos e antes da noite acabar há uma nova cena de sexo, que desta vez ocorre dentro do automóvel. Na manhã seguinte, Alex e Paco se deparam com um navio encalhado na praia. A montagem privilegia a disposição dos corpos e a troca de olhares. Neste momento o casal decide ir juntos para *San Sebastian*. Enquanto isso, Igor e Carlos não haviam desistido e continuavam seguindo a trilha do casal.

#### *3.1.6. Bloco 6: O clímax e o desfecho Trágico*

Alex e Paco chegam na fronteira com a Espanha. Mas eles precisam aguardar em um restaurante, porque a polícia está vigiando a passagem. No momento em que eles estão se alimentando Igor e Carlos finalmente os encontram. Próximo ao carro onde Paco estava com Carlos ouve-se tiros. Alex reage colocando o garfo que estava em sua mão no pescoço de Igor e corre para descobrir o que havia ocorrido. Encontra o corpo de Carlos caído no chão e Paco gravemente ferido. Ela o ajuda a entrar no carro e cruza a fronteira em direção a San Sebastian.

### 3.1.7. *Bloco 7: Epilogo, o paradeiro do violino e das joias*

Após o plano aéreo em que se vê o carro de Alex seguindo pela estrada Espanha adentro, surge a imagem de um metro. Algumas pessoas colocam moedas no estojo do violino enquanto um senhor executa o instrumento. Há uma intensa movimentação de pessoas. Alguém derruba o estojo e dele caem algumas pedras preciosas. Nenhuma pessoa percebe o que acabara de ocorrer e com isso as pedras são espalhadas pelos vários pés que as pisoteiam.

## 3.2. **Sobre o desenvolvimento da Trama: a moral oculta**

Essa divisão em sete blocos nos permite enxergar textualmente o desenvolvimento geral do melodrama. E consideramos isto importante, pois é preciso avançar sem que percamos de vista a narrativa do filme em si. E isto, por sua vez, é fundamental para darmos sequência às questões que até aqui foram colocadas. E a questão mais geral deste capítulo é descobrir o que *Terra Estrangeira* diz, ou seja, qual história nos é contada. Mas podemos perguntar também o que esta história tem a nos dizer acerca do contexto mais geral do cinema brasileiro que se desenvolveu durante os anos 1990. Afinal quando se trata de cinema, essa fonte empírica atípica,<sup>154</sup> saber qual é a história não pressupõe também ter alguma noção sobre como esta história está sendo contada?<sup>155</sup>

<sup>154</sup> SORLIN, Pierre. **Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da História**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC, v. 7, n. 13, 1994.

<sup>155</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. In: PINSKY, Carla B. (Org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

No caso de *Terra Estrangeira* a forma é linear, pois não existem instancias externas ao momento da ação, tais como *flashbacks* ou mesmo narradores exteriores a trama dos personagens centrais. Com isso, as linhas dramáticas acabam convergindo de maneira a causar a impressão de que o que se conta se desenvolve em um presente *imediato* e *contínuo*. Procuramos preservar esta mesma linearidade nessa divisão, pois acreditamos que assim é possível se aproximar um pouco de uma melhor compreensão sobre como a história se desenvolve.

Como se pode notar, o filme parte de uma situação inicial que se encontra marcada pela pressão que é exercida pelos espaços sobre os corpos que por eles se movimentam – como na cena inaugural do filme, onde o espaço por onde Paco pode se locomover limita-se ao seu quarto, o que contrasta muito com a montagem, pois ela exprime horizontes muito mais amplos a partir de uma fotografia que privilegia todo um espaço urbano. A partir de então a narrativa pode ser dividida em três partes essenciais, cada um deles marcados pela comiseração típica do gênero melodramático. A primeira refere-se a cadeia de eventos que se seguem até o momento em que Paco, a serviço de Igor, para quem ele iria fazer a entrega, pega o avião com destino a Lisboa no intuito de chegar a cidade de San Sebastian e assim concretizar o sonho que sua mãe nutria antes de morrer. A segunda é marcada pela estadia de Paco na cidade portuguesa, onde, com a morte de Miguel, ele fica à deriva e se vê obrigado a procurar uma outra forma de concretizar a entrega do violino e quando finalmente ele encontra Igor, o violino já não está mais sob sua guarda. Na parte final temos o desenvolvimento de um romance entre Paco e Alex, o qual se limita apenas à um curto espaço de tempo, porque Igor e Carlos acabam encontrando o casal e Paco não sobrevive.

Cada uma destas partes é constituída por uma série de situações, em uma sucessão de desequilíbrios até o momento final, quando as pedras que Paco trouxera consigo em sua viagem acabam sendo pisoteadas por pedestres. Algo fundamental em cada uma delas também é a *chave melodramática*, ou seja, a mediação de uma *moral oculta*, implícita, que, no filme, é criada a partir do sentimento de deslocamento dos personagens.<sup>156</sup> E este é um primeiro ponto que esta nossa leitura sobre o

---

<sup>156</sup> Aqui a referência é o trabalho de Peter Brooks acerca da imaginação melodramática (*melodramatic imagination*), uma especificidade do entretenimento e da cultura popular moderna, caracterizada pela polarização da moralidade, pelo maniqueísmo, e, também, pela ideia da moral oculta [moral occult] e pela cultura do excesso (*mode of excess*). BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. Nova York: Columbia University Press, 1995.

desenvolvimento mais geral do filme, a partir da divisão em sete blocos, permite que sejam melhor elucidados. Afinal, a *moral oculta*, uma característica intrínseca ao melodrama, não está exatamente explícito, mas pode ser desvelado. Assim, no capítulo anterior já havíamos explorado o exemplo de Alex, personagem que em determinados momentos demonstra que já havia perdido a esperança de conseguir sentir-se em casa em algum momento. Mas isso ocorre não apenas nesse caso, pois toda a trama gira em torno de personagens que se encontram deslocados do seu lugar de origem: Manuela sente a necessidade de retornar ao país basco; Paco acaba aderindo a ideia de retorno; Miguel é um imigrante brasileiro; Loli é um dos integrantes do grupo de imigrantes angolanos que vivem na mesma pensão em Lisboa; enfim, em todo o filme o drama do *deslocamento* é o que dá o tom a ser seguido.

Se observarmos o desenvolvimento geral da narrativa, fica evidente o fato de que os personagens são conduzidos pelos acontecimentos. Este ponto já havia sido abordado por Ismail Xavier, para quem o filme, neste ponto, reproduz a perspectiva de que os poderes do mundo são inexpugnáveis e a organização criminal alegoriza tal aspecto da condição humana, perspectiva essa bastante explorada pelo cinema europeu e estadunidense, essencialmente a partir do *filme noir*.

Num cinema que fala lateralmente de política, a tendência é recuperar certo ethos romântico do *filme noir*, renovando os termos de uma dignidade possível na solidão ou no *amor fou*, visto que o mundo é sórdido, e a sociabilidade permeada pelo crime organizado.<sup>157</sup>

Como sabemos, o melodrama tradicionalmente se desenvolve a partir da dualidade maniqueísta do bem contra o mal. Podemos afirmar que em *Terra Estrangeira*, este maniqueísmo encontra-se na contraposição entre o “mundo” e os personagens. Frente aos objetivos e anseios individuais, os acontecimentos se impõe, se abatendo sobre cada um deles de uma forma cruel – o confisco da poupança, a morte de Manuela, a morte de Miguel, etc. Dessa maneira, não seria totalmente incorreto afirmar que a verdadeira força motriz que rege a trama são os eventos externos a vontade dos protagonistas. Basta olharmos para o motivo da viagem de Paco. A princípio ele não tinha interesses maiores em viajar com Manuela para San Sebastian, mas a morte dela modificou o seu comportamento, de forma que o teatro

---

<sup>157</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema Brasileiro dos anos 90**. In: *Praga – estudos marxistas*. São Paulo, v. 9, p. 97-138, 2000, p. 119.

foi esquecido e a possibilidade de entregar a encomenda na Europa para Igor conformou uma modificação no seu horizonte de expectativa. Até aí, Paco nitidamente foi sendo carregado pela onda dos acontecimentos. Posteriormente, quando Alex e Paco estão na areia da praia, próximos ao navio encalhado, temos uma tentativa de normalização, que se dá pela adesão de Alex ao plano de ir a San Sebastian.

A seguir, apresentamos a sistematização destes planos que marcam a sequência de Alex e Paco na praia que ocorrem durante o sexto bloco:

Plano		Descrição
Nº 1	01:24:48	Imagem em plano americano, quase em <i>close-up</i> , de Alex deitada nua no banco de traz do carro. Ela acorda e olha para os lados. Ao fundo, ouve-se um leve ruído das ondas quebrando na praia.
Nº 2	01:25:21	O plano geral mostra o carro estacionado em uma região arenosa, ampla e vazia. Alex sai do carro e a câmera movimenta-se levemente para acompanhá-la em direção à beira-mar.
Nº 3	01:25:40	Focalizada em plano americano, Alex sorri e olha em direção ao horizonte. Em seguida, ela salta em direção ao local para o qual ela estava olhando.
Nº 4	01:25:49	O contra-campo é o plano geral da praia onde há um navio encalhado. Alex cruza o quadro na direção de Paco, o qual se encontra em pé, de frente para o mar, de onde observa a paisagem.
Nº 5	01:25:57	Alex se aproxima de Paco, abraçando-o. O plano conjunto mostra ainda o navio do lado deles, visto agora mais de perto. Eles se abraçam e se beijam. Por um instante eles olham em direção ao navio e conversam sobre a paisagem. Em off, ouve-se algumas notas de um violão solo acompanhado por um violino e, no mesmo instante, o casal volta a se beijar.
Nº 6	01:26:28	No áudio o ruído das ondas passa para um segundo plano, ao passo que o volume da música aumenta lentamente, indo para um primeiro plano sonoro. A câmera foca a areia da praia, na qual, primeiro, projeta-se uma sombra e, em seguida, surgem em primeiro plano as pernas de Alex. A câmera se movimenta vagarosamente para focar os seus pés, que por sua vez acabam indo de encontro com a água da praia.
Nº 7	01:26:39	Os sons se mantem igual. Em primeiro plano, o rosto de Alex de perfil. Ela sorri, demonstrando certo contentamento.
Nº 8	01:26:44	No contra-campo, o rosto de Paco em primeiro plano, observando os movimentos de sua companheira. Ele sorri. Surge uma cumplicidade.
Nº 9	01:26:47	Retorna para o primeiro plano no rosto de Alex. Agora ela olha para Paco decidida a ir com ele para San Sebastian.
Nº 10	01:26:54	A câmera se mantem estática, ao passo que o plano conjunto revela um quadro composto pelo céu, a praia e o navio ao fundo. Na frente a areia e as pedras. Alex se dirige até Paco, os dois se

		abraçam e juntos caminham em uma direção cada vez mais próxima da câmera, até saírem do quadro.
--	--	---

Tabela 3 – Planos da sequência de Alex e Paco na Praia

Talvez este seja o exemplo mais profícuo de como o filme insiste em manter no âmbito de um relacionamento privado a possibilidade de superar as mazelas oriundas do deslocamento. Por outro lado, se pensarmos este conjunto de planos como a contrapartida daquela ambientação melancólica dos planos iniciais, algo que havíamos aludido anteriormente, no capítulo dois, verificamos mais claramente como se opera essa oposição entre a sordidez do mundo e a dignidade do *amor fou*.<sup>158</sup> Esta seja talvez a principal mensagem implícita presente na narrativa. E, em um certo sentido, podemos dizer que naqueles planos inaugurais do filme, o “mundo” estava sendo representado pelo enclausuramento sugerido através da montagem, da fotografia, da música, enfim, através de uma série de elementos que acabavam por exprimir toda uma ambientação melancólica. Estes planos da praia, no entanto, produzem uma ambientação menos bucólica. A oposição entre estas duas sequencias marca de forma bastante exata essa superação dos problemas oriundos de uma sociabilidade dificultada pela sordidez na esfera pública através de uma parceria que se desenvolve no âmbito privado.

É preciso observar que nesta sequência que acabamos de transcrever, ocorre um momento único no desenvolvimento da narrativa, pois é aqui que a protagonista percebe que é possível sentir-se em casa. Neste conjunto de planos, é possível verificar uma continuidade na ação que liga os cinco planos iniciais. Alex acorda, sai do carro e procura por Paco, o encontrando na praia. Ele está em pé, de frente para o mar, observando o navio que ali estava encalhado. Quando os dois se envolvem entre carícias, há um diálogo. Paco afirma que o navio “parece uma baleia que veio morrer na praia”. E Alex conclui: “A gente podia encalhar aqui... que nem ela”. Assim, durante este diálogo que ocorre no plano 5, há uma modificação a nível psicológico. Os dois percebem algo. A mudança é registrada inclusive pelo acréscimo de uma música *over*, cujo volume vai aumentando lentamente, até passar para um primeiro plano sonoro. Nos planos seguintes, a continuidade do fluxo da ação aparentemente é posta em suspenso. No plano 6 há um duplo movimento, primeiro da câmera, que

<sup>158</sup> Termo que do francês pode ser traduzido por *amor louco*, *amor demente*, *amor obsessivo*, entre outros, e que remete ao filme francês intitulado *L'Amour fou* (Jacques Rivette, 1969), feito também em preto e branco.

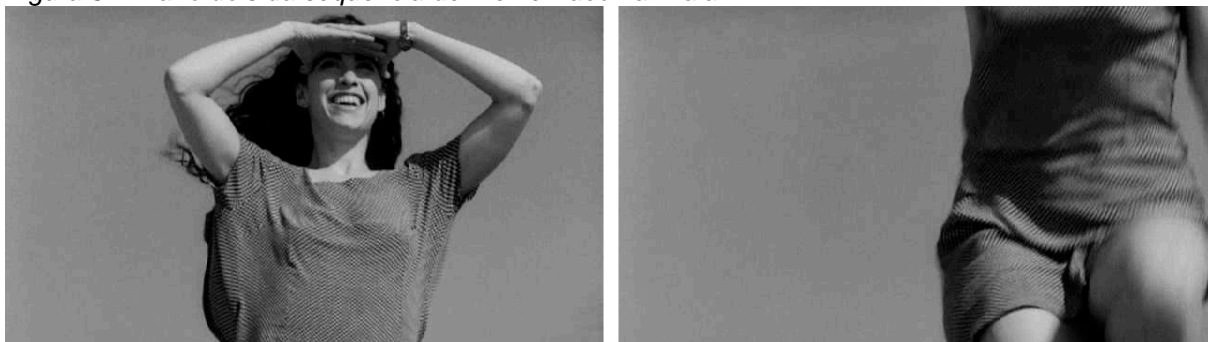
se movimenta lentamente em direção aos pés da protagonista. Os pés dela, por sua vez, também caminham lentamente em direção ao quadro. Todo o movimento culmina na focalização da água do mar morrendo na areia por onde Alex passeia. Nesta sequência cada plano vinha em função do plano anterior. Mas qual o objetivo deste plano de número 6? Para onde a protagonista está indo agora? Ora, para Alex, mas também para Paco, a relação amorosa aparece como um refúgio diante de todos os acontecimentos trágicos. Nos planos seguintes, 7,8,9 e 10, revela-se agora que o caminho de ambos deverá ser o mesmo.



*Figura 5 – Primeira sequência de Alex e Paco na Praia*



*Figura 6 – Plano dois da sequência de Alex e Paco na Praia*



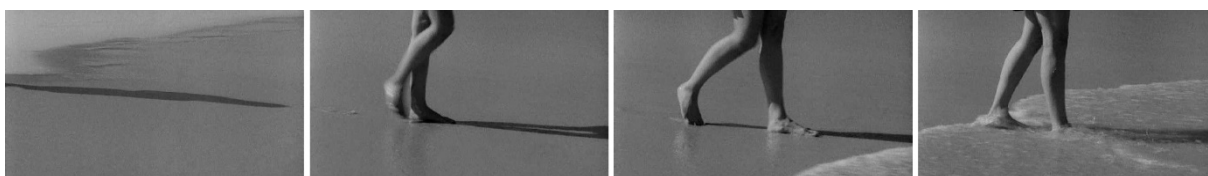
*Figura 7 – Plano três da sequência de Alex e Paco na Praia*



*Figura 8 – Plano quatro da sequência de Alex e Paco na Praia*



*Figura 9 – Plano cinco da sequência de Alex e Paco na Praia*



*Figura 10 – Plano seis da sequência de Alex e Paco na Praia*



*Figura 11 – Plano sete da sequência de Alex e Paco na Praia*



*Figura 12 – Planos oito e nove da sequência de Alex e Paco na Praia*



*Figura 13 – Plano nove da sequência de Alex e Paco na Praia*



Um segundo ponto que o retrospecto nos permite avançar, mas que também está ligada a confabulação maniqueísta típica da chave melodramática, refere-se justamente a alguns dos referentes que são lançados cuidadosamente ao longo da trama. Já havíamos mencionado no primeiro capítulo deste trabalho a projeção mimética das reportagens referentes aos acontecimentos ligados a posse do novo presidente e ao anúncio da ministra Zélia Cardoso – elementos que, no limite, ganham também a função de datar o desenvolvimento da ação que ocorre durante a projeção. Mas existem algumas outras referências, talvez mais sutis, que também dialogam com o contexto de produção do filme. Muitas delas não aparecem no retrospecto. Não porque elas não possuam uma função narrativa, mas porque se apresentam enquanto elementos constituintes destas partes principais e aparecem muitas vezes no sentido de reafirmar o sentido que já está colocado ou mesmo no intuito de preencher espaços vazios do melodrama. A este exemplo temos o texto que Paco está declamando para o seu teste de teatro a obra *Fausto*, de Goethe. Como vimos no capítulo dois, este texto possui todo um espaço diegético próprio que pode ser pensado a partir da questão do desenvolvimento – ou da tragédia do desenvolvimento. Este espaço diegético, por sua vez, no filme dialoga com a problematização dos espaços urbanos. Ora, trata-se de um conjunto de referências que levadas ao extremo poderiam vir a expandir o espaço diegético da narrativa de maneira que a análise poderia percorrer por outras significações que não são exatamente aquelas dadas diretamente no universo diegético do filme. Assim, para o desenvolvimento da narrativa, importa a maneira como *Fausto* acompanha o protagonista de *Terra Estrangeira* do início ao fim do filme, demarcando inclusive os pontos de inflexão do personagem. Recordemos do prelúdio, quando Paco lia um texto enquanto na tela pairava um plano geral de uma paisagem urbana noturna:

Como é que eu vou dizer isto? Sinto meus poderes aumentarem... estou ardendo, bêbado de um novo vinho. Sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, o prazer da terra, de lutar contra tempestades, de enfrentar a ira do trovão... enfrentar a ira do trovão. Nuvens se juntam sobre mim, a lua esconde sua luz, a lâmpada se apaga! A lâmpada se apaga... devo levantar... devo levantar...

É verdade que a montagem, somada ao sentido daquilo que o personagem diz, neste caso, tem por função a expansão dos sentidos que o filme procura imprimir. Todavia, essa apropriação tem por função narrativa contribuir para toda a construção da situação dramática. No prelúdio apenas ouve-se o texto, mas ele opera em

conjunto com alguns outros recursos de maneira a contribuir para a ambientação melodramática. Na cena seguinte, o sujeito que lê, ou seja, Paco, é devidamente apresentado. Dessa vez é dia, e a ação acontece a partir de uma montagem que privilegia uma série de planos conjuntos que se alternam, em campo e contra-campo, entre Manuela, que está chegando no apartamento, e Paco, já dentro dele. O personagem está sentado em frente à janela de seu quarto e segue a leitura do texto de Goethe:

Os espíritos pairam próximos. Me ouvem! Desçam! Desçam dessa atmosfera áurea e levem-me daqui para uma vida nova e variada! Que o manto mágico seja meu e me carregue para terras estrangeiras

Tendo em vista a configuração mais geral do filme, fica nítido que nesta sequência inicial o texto declamado por Paco procura antecipar alguns dos problemas que irão surgir no decorrer da trama. Claro, de uma maneira geral, percebe-se que ele também dialoga com o sentimento que o *deslocamento* que percorre por todo o filme. Porém, em certos trechos, representa até mesmo uma antecipação metafórica das ações dos personagens. Ela antecipa, por exemplo, a última cena do segundo bloco, quando Paco está com Igor no banheiro do aeroporto, preparando-se para a tomar o avião rumo a cidade de Lisboa. Aqui o “manto mágico” se materializa com o gesto de Igor, que joga no lixo a jaqueta que Paco estava usando substituindo-a por um paletó “muito mais elegante”. O plano seguinte é o de um avião levantando voo, ou seja, após acertados os últimos detalhes, o protagonista estava sendo “carregado por terras estrangeiras”.

Em uma sequência anterior ao embarque, o texto de *Fausto* marca ainda um dos principais pontos de inflexão do personagem. Já havíamos também mencionado a cena em que o protagonista está no chuveiro e chora após o enterro de Manuela. Como vimos, há todo um cuidado na preparação para a transição entre o núcleo brasileiro e o português: as lágrimas, a água do chuveiro que transborda, o fundo sonoro, e então a transição para a livraria “A Musicóloga”. Mas antes da transição, ainda no chuveiro, há a fala de *Fausto*, que Paco balbucia enquanto mantém as mãos na cabeça:

Sinto... poderes... bêbado! Bêbado! Sinto a coragem... coragem... o ímpeto de ir ao mundo e carregar a dor da terra e o prazer da terra, de lutar contra tempestades e enfrentar a ira do trovão! Eu... nada... agora... toda a vida. A abóboda... nuvens... sobre mim. A dor... luz vermelha... raios vermelhos giram em torno da minha cabeça, da abóboda desce um horror que se apodera de

mim! Vida... vida... vida.... Que a minha vida seja o custo... que a minha vida seja o custo.

O crucial nesta sequência é afirmar o sofrimento do personagem e o texto surge como um complemento. Ele reafirma o drama de Paco, mas também reafirma a oposição entre o indivíduo e o mundo. A princípio esta pode parecer uma operação um tanto complexa, mas a situação dramática em si é até simples, pois todos os recursos estão concentrados no objetivo de enfatizar a emoção, enfatizar o fato de que Paco vive um momento de intenso sofrimento. E novamente o “mundo” está sendo contraposto ao “herói”, abatendo-se sobre ele como a “força de uma tempestade”. Por isso também o texto que Paco declama fala sobre coragem.

Como a organização temporal do filme ocorre de forma unívoca, do presente para o futuro, as falas de *Fausto* vão surgindo de maneira causal, como consequência de algo anterior, mas também marcando a necessidade da “progressão dramática”. No decorrer da trama, o texto é acionado muitas vezes, sempre marcando estes pontos de convergência e progressão: durante o prólogo e durante a cena que procede a ele, quando a situação inicial está sendo lançada; durante os momentos em que Paco aparece em seu apartamento antes da morte de sua mãe; no teste de teatro, quando, por conta do seu luto, o personagem simplesmente não consegue declamar o que vinha ensaiando; no chuveiro, momento que marca sua decisão de fazer a entrega para Igor. O texto de *Fausto*, portanto, acompanha a progressão dramática, e o faz de uma maneira que ele se torna um complemento até mesmo indispensável durante o quarto bloco, quando Paco se encontra com Kraft, Carlos e Igor em um restaurante da cidade de Lisboa. A sequência marca o momento em que finalmente o protagonista consegue realizar a cena que vinha ensaiando ao longo do filme. A ação ocorre de forma a coroar a união entre a experiência do teatro e os acontecimentos que vinham recaindo sobre ele.

Há uma linha coerente, onde é preciso enfatizar “os poderes do mundo”, porque os personagens estão sempre se movimentando por entre os espaços de forma a reagir aos estímulos exteriores, sujeitos da ação, e não o seu oposto. Mas o ponto aqui, mais especificamente, é que Paco retoma o texto, interpretando-o fora do palco com uma convicção que não havia conseguido em nenhum outro momento. Isso pode até sugerir que as coisas poderiam ter sido diferentes caso as condições externas aos personagens fossem mais favoráveis. Paco não poderia ter atuado diante da banca de teatro com a mesma desenvoltura que atuou perante os bandidos? Ora, estas

questões haviam sido elucidadas por Lúcia Nagib. Pois, não apenas as pretensões artísticas de Paco são frustradas, mas também a de outros protagonistas, de uma forma mais geral, como, por exemplo, Miguel, que era músico e compositor, ou mesmo Alex, que se revela uma cantora durante o desfecho trágico. Para a autora, há aí uma mensagem, a de que “essas pessoas sensíveis, claramente deslocadas em seus afazeres indignos de garçonne ou traficante no exílio, merecem uma nova chance [...]”.<sup>159</sup>

Nesse sentido, dilui-se também a contraposição entre os personagens de Paco, o jovem de 21 anos fascinado pelo teatro, e Miguel, o músico viciado que gasta suas economias com drogas. Isto porque, apesar destas diferenças, eles têm coisas em comum. Ambos se encontram “deslocadas em seus afazeres indignos”. Pois em um universo diegético cujos destinos tendem a ser abortados, não iria Paco percorrer um caminho que o levasse a um destino muito similar ao de Miguel? Assim, o destino de ambos, no decorrer da trama, também acabou sendo a morte. Vale lembrar que mesmo antes de Paco, Miguel também havia planejado sair de Portugal com Alex e por isso havia posto em prática o plano de roubar a as pedras preciosas de Igor e vender diretamente, ganhando todo o dinheiro da transação. Tanto estas pedras roubas por Miguel, como aquelas que foram perdidas por Paco, seguem, portanto, na mesma linha narrativa. Elas acabam desempenhando a função de reger encontros entre personagens de origens distintas: é o percurso deste material que determina a viagem de Paco para Lisboa, também o seu envolvimento com Alex e, posteriormente, a fuga de ambos para a fronteira e também diante do conflito com os traficantes. E, por isso, toda a ação violenta culmina no prologo, na última cena antes dos créditos finais, onde vemos as mesmas joias sendo pisoteadas pelos transeuntes em alguma estação de metrô. Esse final esclarece o fim que tiveram as pedras, mas também deixa em aberto a moral contida dentro da fábula, pois, no fim, estas pedras, que tanto influíram para o destino dos personagens, se perderam. O problema do deslocamento, assim, permanece em aberto, mas, ao mesmo tempo, a mensagem implícita se sobrepõe, segundo a qual só é possível dignidade no âmbito da esfera privada, bem como o branco, na iluminação da fotografia, se sobrepõe durante os momentos entre Alex e Paco.

---

<sup>159</sup> NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo, Cosacnaify, 2006, p. 48.

### 3.3. A estruturação centro-periferia

Algumas das informações concedidas pelos realizadores do filme não deixam de ser relevantes para o entendimento de *Terra Estrangeira*. As locações do filme, por exemplo, são uma determinante nas construções de um *realismo social*, pretendidos como parte de uma *estratégia documental*. Quando nos referimos anteriormente ao espaço realista, por onde se deslocam os personagens deslocados, nos referimos a estratégia adotada na produção de locação, que consistiu em abdicar das filmagens em estúdios para rodar as cenas em diferentes pontos de diferentes cidades falantes da língua portuguesa.

A sequência de Alex e Paco na praia durante o bloco V, por exemplo, foi rodada, ao menos em sua maior parte, em uma cidade do Cabo Verde, um dos países lusófonos que existem no continente africano. A locação, como se pode observar nos comentários dos roteiristas da trama, Daniella Thomas, Marcos Bernstein e Walter Salles, teve inspiração em uma foto tirada por Jean-Pierre Favreau na mesma parte da Ilha de Boavista no ano de 1987:

Como se materializa um filme? No caso de *Terra Estrangeira*, no início havia apenas uma imagem: a de um casal à deriva, encalhado numa praia deserta como um navio emborcado na areia. Logo depois a imagem materializou-se na capa de um livro de fotografia, da autoria de Jean Pierre Favreau. Foi, estranhamente, neste momento que tivemos a certeza que o filme também existiria.<sup>160</sup>

A prerrogativa na escolha desta locação, como se pode notar agora na sequência da transcrição deste comentário dos diretores, era falar sobre o desterro, na forma pela qual ele se apresentava a eles no contexto local dos anos de 1990:

Pouco a pouco percebemos que essa imagem era um emblema do exílio. Não mais o exílio político dos anos da ditadura, mas um novo, econômico, que vem transformando o Brasil dos anos noventa num país de emigração, pela primeira vez em quinhentos anos. Aqui surge a imagem da *Terra Estrangeira* como uma solução também idealizada, para a ausência de perspectiva, de autoimagem, de identidade.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> THOMAS, Daniela. BERNSTEIN, Marcos e SALLES, Walter. **Roteiro: Terra estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

<sup>161</sup> *Idem*.



Figura 14 - Boa Vista, Cabo Verde, 1987. Foto de Jean-Pierre Favreau. Fonte: <http://jpfavreau.com>



Figura 15 – Fotografia de *Terra Estrangeira*: Alex e Paco desenvolvem um romance em uma praia em Portugal

Estas citações tornam bastante evidentes aquelas que foram algumas das influências na construção do argumento de *Terra Estrangeira* – a instabilidade econômica, a frequência de notícias de brasileiros que viajavam para outros países

em busca de novas oportunidades. Tais observações, como se pode notar, apenas reafirmam certas constatações que podem ser retiradas da análise do filme. Todavia, neste tópico, propomos olhar para a organização espacial para além destas intenções explicitadas pelos realizadores. O que queremos observar é que aqui surge novamente uma oposição entre os personagens e o “mundo” construído pelo melodrama. Durante a projeção, a transposição de fronteiras exprime, ao contrário do que sugere aquela imagem do navio encalhado na praia, uma impossibilidade de fixação. O deslocamento, nesse sentido, não surge como um estado de exceção, mas como algo que define os sujeitos e os lugares representados.

São dois os principais locais representados ao longo da história. Primeiramente, a cidade de São Paulo, no Brasil. Como sabemos, o plano inaugural do filme registra uma região onde as pessoas vivem, mas que foi degenerado pela construção de um viaduto – vale notar que esta situação narrativa vai ao encontro com a situação de degeneração que envolve o Minhocão desde o seu surgimento, no ano de 1971, o que se pode observar em alguns dos relatos presentes nos registros hoje disponíveis acerca da dificuldade de habitar um local onde é intenso o fluxo de carros, mas também acerca da dificuldade de se viver diante de uma obra batizada com o nome de um dos generais-presidentes do regime militar, o general Artur da Costa e Silva e que, enfim, ficou conhecido como um dos maiores símbolos da degradação do centro da cidade de São Paulo.<sup>162</sup> A degeneração deste ponto da cidade será reafirmada no decorrer da trama, como se pode observar, por exemplo, na fotografia presente em uma das sequências que se sucedem, localizada no segundo bloco, após a morte da senhora Manuela Ezaguirre. O personagem havia falhado em seu teste de teatro, abalado com o que havia ocorrido com a sua mãe. A cena termina com uma caminhada do protagonista pela cidade, em meio ao caos das ruas, onde há muitos carros, sirenes, transeuntes, entre outros.

---

<sup>162</sup> A obra foi executada na gestão do prefeito que havia sido nomeado pelo mesmo Costa e Silva, o Paulo Maluf. Sua inauguração ocorreu em 25 de janeiro de 1971, ao revés das críticas que já se fazia antes mesmo da sua conclusão. O projeto era considerado “equivocado”, pois trazia uma “solução viária bastante ultrapassada”. Após a sua conclusão, revelou-se um verdadeiro desastre urbanístico, que levou apenas barulho e poluição aos moradores que habitavam em sua proximidade, o que também desvalorizou os imóveis e tornou todo o espaço onde foi erigido em locais degradados. Ver: NASCIMENTO, Douglas. **Seja bem-vindo, Minhocão!** 14/08/2014. Disponível em: [www.saopauloantiga.com.br/propagandas-do-minhocao/](http://www.saopauloantiga.com.br/propagandas-do-minhocao/)



Figura 16 - Terra Estrangeira: Imagens da Seuquência de Paco nas ruas de São Paulo

Em contraposição aos cenários que representam o Brasil, Portugal, o segundo principal local representado ao longo da história, surge na tela em planos externos mais abertos e iluminados. E isso ocorre desde a primeira aparição da cidade, a qual é feita em duas tomadas. A primeira focaliza as águas do porto fluvial de Lisboa, que tomam a maior parte do quadro e, bem ao fundo, em terceiro plano, temos as residências e demais construções que compõem a cidade. Um quadro que expressa certa amplitude e que, por tanto, contrasta com o enclausuramento da fotografia do minhocão. Aqui a trilha também contribui para este contraste entre os dois países. Se na cena em que é apresentado o minhocão o compositor cria uma música que exprime melancolia, para Lisboa José Wisnik compõe um fado, o qual, somado a cena, exprime outro tipo de mensagem, mais positiva – o fado, na verdade, tem o efeito de nos remeter rapidamente a identidade portuguesa. Um rebocador cruza o quadro e na segunda tomada a câmera se posiciona no contra-campo, de onde agora a arquitetura se encontra em primeiro plano e o rio ao fundo.





*Figura 17 - Fotografia de Terra Estrangeira: a cidade de Lisboa.*



*Figura 18 Fotografia de Terra Estrangeira: Lisboa, onde vemos a cidade em primeiro plano e as águas do porto fluvial.*

Vemos em diferentes quadros estes horizontes sendo explorados pelos olhares e pela imaginação dos personagens. Ocorre em uma cena em que Miguel está deitado no colo de Alex, durante o primeiro bloco. Eles estão em um beiral localizado a uma altura de onde é possível ver boa parte da cidade que é dominada pela luz do dia. O contracampo da paisagem é o olhar de Alex, quem demonstra enxergar na beleza

daquela cidade uma certa fatalidade. Já havíamos citado esta sequência no capítulo dois, quando mencionamos que Alex tem “medo de ficar sozinha num lugar que não escolheu para viver”. Propomos olhar novamente para esta cena, desta vez para prestar atenção principalmente para a paisagem que constitui a fotografia em sua relação com os personagens. Primeiro, vejamos os planos que compõem a sequência:



*Figura 19 – Terra Estrangeira: Paisagem da Cidade de Lisboa*



*Figura 20 – Terra Estrangeira: Campo e contra-campo entre Alex e Miguel*



*Figura 21 - Terra Estrangeira: Transição de Lisboa para São Paulo.*

Neste conjunto de planos, tanto o que ocorre entre os personagens quanto o que esta parte isolada contribui para o fluxo geral da ação advém em muito da forma como eles estão sendo enquadrados. Primeiro o plano da cidade de Lisboa. Na fotografia o branco prevalece sobre o preto. Ao fundo, um pouco distante, o cantarolar dos pássaros. Ouve-se, então, a voz de Alex irromper o silêncio: “Eu gosto dessa hora nessa cidade ... cidade branca. Bonito, né? Mas às vezes me dá um medo”. A câmera

se desloca lentamente de forma a enquadrar o casal em primeiro plano. As fotografias seguintes privilegiam o diálogo dos personagens, alternando o rosto de cada um deles enquadrados em primeiríssimo plano, em um esquema de campo e contra-campo. A conversa revela o mote do filme: “Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira...”. A fala de Alex nesta parte inicial antecipa muitos elementos que irão constituir a diegese apenas posteriormente. Dentre elas a letra de *Vapor Barato* (Jards Macalé e Waly Salomão, 1971), - *Oh, sim, eu estou tão cansado* – mas também a imagem do navio encalhado na praia, pois, como o filme mostra mais adiante, o navio está *velho*, fixado na linha das ondas e da mudança das marés, disponível para o efeito do tempo que desgasta o casco, ou seja, torna cada vez mais enferrujado. A transição de Lisboa para a cidade de São Paulo, também não deixa de ser interessante. Trata-se de um plano geral do Minhocão, praticamente a mesma paisagem daquela cena inaugural do filme, mas agora ao anoitecer, quando há ainda fluxo de veículos e, também, muitas luzes e, mesmo assim, o preto ainda prevalece sobre o branco. O ângulo visual dessa vez também é mais aberto, o que, por seu turno, revela um maior número de prédios, além dos automóveis e dos *outdoors* que compõem a paisagem. Há, portanto, um contraste entre as fotografias de Lisboa e de São Paulo. A primeira, mais iluminada, possui um horizonte mais amplo. A segunda é mais escura, dominada por prédios altos e pela passagem de veículos.

Esta sequência ocorre na primeira parte do filme. Trata-se, portanto, de explicitar os motivos da fuga de Paco e as contingências que promoveram o encontro dele com Alex. O extremo cuidado com a fotografia e com a montagem é parte de um movimento mais geral, este marcado por uma riqueza de detalhes e um excesso de cuidado. Os contrastes entre as diferentes paisagens não revelam um distanciamento entre os dois mundos pois, ao contrário, as duas regiões irão se apresentar como lugares periféricos.

E isto é o que já vai sendo explicitado na interação entre os personagens e o seu entorno que, por outro lado, ocorre de forma sempre progressiva, onde todo o movimento conduz a uma linearidade pela qual o expectador tem a impressão de que o estado das coisas conduz os acontecimentos de forma que não há outra possibilidade que não seja outra senão aquela que vê desenvolver-se ao longo da trama.

Estes espaços vão se constituindo, portanto, como elementos fundamentais na geração de significados. E, aos poucos, essa disputa entre personagens e paisagens

na composição dos quadros se mostram também um importante recurso para a problematização a que o filme se propõe, pois, o drama do deslocamento é feito a partir de uma operação geopolítica no estilo centro-periferia, com foco em países lusófonos: o Brasil dos anos 1990 surge como periferia da economia mundial e Portugal como periferia da Europa. Assim, a “cidade branca”, acaba sendo apresentada posteriormente como uma capital decadente, se mostrando cada vez mais um enorme reduto para os emigrantes daquelas que antigamente foram colônias que integravam o império português.

Entre a primeira parte, que vai do início do filme até o momento em que Paco pega o avião com destino a Lisboa, e a segunda parte, essa marcada pela estadia de Paco na cidade portuguesa e que vai até o momento em que o protagonista encontra-se com os contrabandistas em um restaurante, o que se segue a esta ambientação pela apresentação do espaço como um “terceiro personagem” – para usar a terminologia empregada por Daniella Thomas<sup>163</sup> – é uma série de referências à diferentes identidades e à histórias nacionais, em diferentes cenas. E, a partir delas, fica evidente a estruturação centro-periferia.

No segundo bloco do filme há uma sequência que lança luz sobre estas questões. Paco havia conhecido Igor em um bar, onde havia surgido a proposta de levar uma encomenda para a Europa. Na loja de Igor, durante o diálogo, surgem referências a história da colonização. Igor menciona a história de Lope de Aguirre e sua expedição em busca de *El Dorado*, a lendária cidade de ouro, no ano de 1541-1542.<sup>164</sup> Paco é, como sugere Igor, um Ezaguirre. O exemplo nesta cena está na fala de Igor, pois o personagem foca na palavra “Ez” querendo expressar que o protagonista, cujo nome de nascimento é Francisco Eizaguirre, teria um sobrenome que sugeriria algo como uma reminiscência do conquistador basco Lope de Aguirre, um Ex-Aguirre, por tanto. Segue a transcrição da fala de Igor:

Está vendo essa cadeira Paco? Isto não é uma cadeira. Este prato aqui não é um prato. Esta não é uma mesa. São vestígios, isso, vestígios de uma puta

<sup>163</sup> Conformes os termos utilizados na faixa extra, com os comentários sobre *Terra Estrangeira*. Ver: Extra presente em: *Terra Estrangeira*. Rio de Janeiro, 1995. Direção: Daniela Thomas e Walter Salles. Material: 1 DVD (100 min), PB, cópia distribuída pela Videofilmes.

<sup>164</sup> Cidade que está presente no imaginário social desde o século XV, a partir das lendas falam sobre uma cidade construída com ouro, o que fez com virasse objeto de desejo entre colonos como Lope de Aguirre durante a colonização. Ver: MARCUS, Raymond. **El mito literario de Lope de Aguirre en España y en Hispanoamérica**. In: MAGIS, Carlos H. (org.) *Actas del Tercer Congreso Internacional Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1970, págs. 581-592.

aventura! A maior aventura de todos os tempos, a dos conquistadores, dos Aguirres, Ex-Aguirre (...). A aventura da navegação, da descoberta, da colonização, da imigração ... todas as provas estão aqui, todas. É claro que não as grandes provas, porque o ouro já foi há muito tempo, e o diamante está acabando. Essas são as pequenas provas, o dia-a-dia, o suor de gente comum. Você entende isso, Paco?

Definitivamente não estamos as voltas de uma reflexão superficial. A memória histórica, aqui, está sendo evocada em consonância com a crise de valores e de referências que assombram o sentimento de deslocamento que rege o desenvolvimento da trama. Na sequência do diálogo, Igor ainda menciona:

Porque a memória, Paco, foi se embora junto com o ouro e os visionários, com os santos barrocos, com Aleijadinho. Estamos a viver o império da mediocridade, meu amigo, dos engarrafamentos em shopping centers, dessa falsa modernidade de janotas incultos, de leitores de Sidney Sheldon. É o fim do mundo, Paco, é o fim do mundo!

Igor exprime com palavras o que a trilha e as imagens estão buscando precisar até esta altura do filme. Pois “o fim do mundo”, para os protagonistas, pode ser o acúmulo de problemas e de dificuldades? Como sabemos, o filme foca especificamente a viagem para a Europa, sendo Portugal o destino de muitos emigrantes cuja língua materna é o português. A referência a exploração da época colonial, portanto, resgata uma memória que torna a viagem um retorno. Mas um retorno frustrado, porque, em Lisboa, os personagens se encontram mais uma vez à deriva, vistos como cidadãos de segunda classe.

Ainda durante o segundo bloco, agora em Portugal, há uma sequência cujo diálogo explicita claramente a ideia de um Brasil como periferia do mundo. Após ter decidido abandonar Miguel, Alex encontra-se com dois homens em um bar no intuito de vender o seu passaporte. Um dos homens pergunta quanto ela quer em dinheiro. Alex sugere 3.000 dólares, mas o sujeito acha que é muito caro, pois “un passaporte brasileiro hoy no vale nada” e oferece como contraproposta 10% do valor, ou seja, 300 dólares, “no más”. Apesar de “novo”, trata-se de um passaporte brasileiro. Resignada, a protagonista abaixa a cabeça e pega o dinheiro.

Durante o segundo bloco, quando Paco estava vivenciando os seus primeiros dias na cidade de Lisboa, o filme joga com as diferenças do português. Loli, se aproxima de Paco e fala com ele com um jeito de falar característico do português angolano: “Ô, estás a procura do Miguel, o madjé brasileiro?” Paco sinaliza que sim. E Loli prossegue: “Eu sei onde ele vive, pá, é perto daqui. Se quiseres eu levo-te lá”.

Aparentemente, Paco está desconfiado: “Não tudo bem. Ele ficou de me encontrar aqui no hotel. Obrigado”. Ao que Loli, agora ofendido, responde: “Ô, madjé, tu estás com medo de mim, ou o quê? Isto não é São Paulo, Rio de Janeiro, meu. Eu não te vou fazer nada. Vê, é cá praqui perto mesmo”. O diálogo expõe a semelhança entre os idiomas destes dois países que compõem o universo lusófono. Ao mesmo tempo, existem diferenças, que geram uma incompreensão dos personagens. Por exemplo, o mal-entendido, em uma cena um pouco mais adiante, quando Paco se dirige a pensão onde vive Loli e conta sobre sua relação com Alex, dizendo a ele que ela lhe “comeu”, o que, no contexto cultural brasileiro, é um termo comumente utilizado para referir-se aquele que tomou a dianteira para que acontecesse a relação sexual. Mas Loli não estava familiarizado com a expressão e, por isso, não compreende o que ele estava tentando lhe dizer.

Todavia, durante o fluxo da ação, é possível perceber que apesar da animosidade causada pela identificação, há algo que irá influenciar também negativamente o olhar do protagonista quando ele se dirige a Loli. Durante o bloco IV, Paco o acusa de ter roubado o violino. Obviamente, devemos culpar a tensão originada pela perseguição, pois Paco havia fugido da reunião com Kraft e Igor, na qual ele deveria entregar a encomenda (a qual havia sido roubada por Alex). Ainda assim, percebe-se que o que há uma hierarquia entre os personagens, na qual os sujeitos carregam consigo o estigma do seu local de nascimento. Assim, aqueles que vieram de países menos desenvolvidos economicamente acabam sendo também os sujeitos que estão mais abaixo na estratificação social. Por isso, os brasileiros Paco e Miguel trabalham para Igor, o qual, por sua vez, trabalha para Kraft, este que era francês e, por tanto, o único destes sujeitos que realmente tem acesso a “Europa”. Já Loli é um imigrante oriundo do continente africano, economicamente o continente mais pobre, o que lhe rende uma menor consideração por parte dos outros personagens.

### 3.4. O sentimento de deslocamento

Em *Terra Estrangeira*, o deslocamento é associado a uma impossibilidade de retorno. Uma correlação entre a bibliografia acerca desta crise do sujeito, elemento característico da *pós-modernidade*, com o tema do filme consultado, é salutar. O *multiculturalismo*, ao menos na forma em que ele foi inicialmente imaginado por Stuart Hall, é um termo que define bem a preocupação social presente no seu enredo: “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”.<sup>165</sup> Entender, então, essa crise de identidade, pressupõe levar em conta a forma pela qual um tipo de *individualismo*, criticado tanto por Karl Marx e pelos marxistas, como pelos liberais mais conservadores<sup>166</sup>, erigiu-se durante a modernidade, para, em seguida, começar a entrar em crise.

Retomemos o contexto da crise das identidades segundo a leitura de Stuart Hall.

Em primeiro lugar, o nascimento do *indivíduo soberano*, que se deu entre o *Humanismo Renascentista* do século XVI e o *Iluminismo* do século XVIII<sup>167</sup> e que representou, assim, uma ruptura importante com um passado no qual o sujeito não era um problema.<sup>168</sup> O pensamento moderno, diante do colapso da ordem social medieval, colocou o homem como o centro dos interesses. Este sujeito moderno, o *sujeito do Iluminismo*, que é caracterizado por uma concepção mais individualista, característica do Humanismo por volta do século XVI, persistiu até o século XVIII, quando “ainda era possível imaginar os grandes processos da vida moderna como estando centrados no indivíduo ‘sujeito-da-razão’”<sup>169</sup>, marca um momento em que era mais clara a relação entre indivíduo e instituição. Porém, a partir de fins do século

<sup>165</sup> HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 7.

<sup>166</sup> WILLIAMS, Raymond. **Palabras Clave: Un Vocabulario de la Cultura y la Sociedad**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, p. 183

<sup>167</sup> HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 25.

<sup>168</sup> Não era um problema para o pensamento filosófico ocidental, como não o era para os gregos antigos “que estavam mais interessados em especular sobre os problemas da natureza”. SOUZA, Michel Aires de. **O nascimento e a morte do sujeito moderno**. Disponível em: <https://filosofonet.wordpress.com/>

<sup>169</sup> HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 29.

XVIII o individualismo passa a ceder ao coletivismo e uma nova mudança nessa relação se pode ser observada:

Mas à medida em que as sociedades modernas se tornavam mais complexas, elas adquiriam uma forma mais coletiva e social. As teorias clássicas liberais de governo, baseadas nos direitos e consentimento individuais, foram obrigadas a dar conta das estruturas do estado-nação e das grandes massas que fazem uma democracia moderna. As leis clássicas da economia política, da propriedade, do contrato e da troca tinham de atuar, depois da industrialização, entre as grandes formações de classe do capitalismo moderno. O empreendedor individual da Riqueza das Nações de Adam Smith ou mesmo o capital de Marx foi transformado nos conglomerados empresariais da economia moderna. O cidadão individual tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno.<sup>170</sup>

Então, em segundo lugar, este novo sujeito, o *sujeito sociológico*, o qual refletia a maior complexidade do mundo moderno. Com ele o imperativo deixou de ser o individualismo passando a existir uma maior interação entre sujeito e sociedade na conformação das identidades. Essa passou então a ser predominante durante a primeira metade do século XX. Mas neste mesmo período também estavam sendo lançadas as sementes que deflagrariam o seu esgotamento, o qual viria ser evidenciado a partir da segunda metade do século. Elementos como a maior relativização do tempo e do espaço, a globalização e a relativização das fronteiras, formaram verdadeiras raízes pelas quais se sustentariam a crise e o *descentramento* do sujeito. Por tanto, houve um colapso das identidades singulares, para em seguida haver também uma crise das identidades coletivas – nacionais. Esse processo é que irá produzir o *sujeito pós-moderno*, cuja principal característica é a de não ter uma identidade fixa:

A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 12-13.



Enfim, nota-se que um dos aspectos mais característicos de *Terra Estrangeira* é como o intercruzamento entre o *deslocamento* e o *mundo* constituído através do espaço diegético dialogam com essa *crise de identidade*. Também no filme não há uma identidade fixa, pois, a nível psicológico, os personagens nunca estiveram centrados ou mesmo determinados pelas estruturas nacionais. Vale lembrar da relação entre Paco e a sua mãe, da maneira como os sentimentos de pertença foram lançados nos diálogos da primeira parte do filme. Segue a transcrição da fala de Manuela:

Você não entende mesmo. Você não pode dizer esquece *San Sebastian*, como se fosse um capricho meu. É San Sebastian que não me larga. Paco, sabe, às vezes eu ando pela casa, e sinto um cheiro, um cheiro antigo. Eu sei que não é possível, mas eu sinto. Tenho que voltar lá para acabar com está agonia. Será que não dá para entender isto? Será que não dá para entender?

E, como temos visto, este tipo de sentimento permeia o filme a todo tempo, de maneira que o sentir-se estrangeiro e o sentir-se longe de casa é um problema que não encontra uma solução definitiva. Curiosamente, esta perspectiva se assemelha às conclusões de muitas das pesquisas que abordam a problemática do deslocamento e da crise de identidade.

Podemos mencionar dois importantes exemplos.

O primeiro remonta um capítulo intitulado *Pensando a Diáspora: Reflexões Sobre a Terra no Exterior*, onde Stuart Hall analisa as migrações caribenhas para a Grã-Bretanha no período pós-colonial. O seu ponto de partida foram as narrativas sobre o exílio e retorno, trabalho publicado por Mary Chamberlain,<sup>172</sup> e que trazia uma conclusão bastante enigmática: fora de seu local de origem alguns barbadianos procuraram preservar uma identidade cultural ligada à sua terra natal; por outro lado, quando retornavam da Grã-Bretanha, eles enfrentavam dificuldade em se religar as suas sociedades de origem, sentindo falta, dessa vez, da sua antiga vida no Reino Unido. “Muitos sentem falta dos ritmos de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muitos sentem que a “terra” se tornou irreconhecível”.<sup>173</sup> É diante desta dicotomia que Hall lança mão do conceito de *deslocamento*, “um conceito preciso”, uma “sensação familiar e profundamente moderna”, mas que, ao mesmo tempo,

---

<sup>172</sup> CHAMBERLAIN, Mary. *Apud*: HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 26-27.

remonta períodos mais remotos. Encontramos o exemplo mais emblemático deste fenômeno, na versão da história no Velho Testamento, na passagem acerca do retorno à Terra Prometida, onde Moisés conduz o povo escolhido para a redenção da escravidão no Egito Antigo: “Eis a grande “narrativa de libertação”, ‘esperança e redenção do Novo Mundo, repetida continuamente ao longo da escravidão – o Êxodo e o Freedom Ride’”.<sup>174</sup> A bíblia, então, relata uma história teleológica e redentora: circula de volta à restauração de seu momento originário, cura toda ruptura, repara cada fenda através desse retorno. Mas o mito também serve para explicar a condição do sujeito na contemporaneidade, porque as nações foram fundadas com a união de povos de origens distintas:

Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser "sagrada", pois foi "violada"- não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. Em vez de um pacto de associação civil lentamente desenvolvido, tão central ao discurso liberal da modernidade ocidental, nossa "associação civil" foi inaugurada por um ato de vontade imperial. O que denominamos Caribe renasceu de dentro da violência e através dela. A via para a nossa modernidade está marcada pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial.<sup>175</sup>

Nosso segundo exemplo reforça este aspecto cíclico do deslocamento. Na análise da imigração argelina para a França, Abdelmalek Sayad mostra que os argelinos que foram impelidos a sair de seu local de origem porque lá não tinham condições de sobrevivência. Então, quando eles chegam na França vão servir essencialmente como uma força de trabalho. Com o tempo passam a constituir um “problema” para o país, pois a necessidade do mercado de trabalho é circunstancial. Deste modo o imigrante passa a ser “provisório”. E a questão é que esta provisoriedade tende a ter uma longa duração, podendo ser passada inclusive de pai para filho. Por outro lado, se na França o sujeito tende a morrer como estrangeiro, o retorno para a Argélia pode ser frustrado, como ocorre com os barbadianos analisados por Hall. A diferença aqui está no fato que estes sujeitos tem o retorno frustrado não apenas pela dificuldade em se adaptar a sua nova vida em sua terra natal, mas

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 28-29.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 30.

também pela dificuldade em ser aceito pelos argelinos: o emigrante argelino se torna um imigrante mesmo em sua terra de origem.<sup>176</sup>

Este aspecto cíclico, presente nestes exemplos em que o deslocamento surge como uma coisa que é intrínseca à condição pós-moderna, encontra ressonância nas referências locais dos personagens de *Terra Estrangeira*. De fato, a obra procura representar a migração no contexto brasileiro, inspirando-se em um movimento incrementado pela crise econômica que se aprofundou a partir da década de 1980.<sup>177</sup> Essa especificidade é algo mais importante do que a proliferação de referências a outros filmes ou características de determinados cineastas, como no caso do diálogo com os personagens errantes de Wenders.

O local de origem de Manuela, a cidade de San Sebastián, que durante o desenvolvimento do melodrama torna-se também o local adotado por Alex e Paco, é o ponto pelo qual insinua-se o ciclo, origem, exílio e retorno. E quando chegamos quase ao final do filme, na sequência dos planos aéreos em que se vê o carro em que estão Paco e Alex, nos deparamos com uma trilha em que o primeiro plano sonoro que é bastante eloquente na ambientação melancólica, de forma que consegue influir inclusive para essa idéia. Trata-se de *Vapor Barato* (Jards Macalé e Waly Salomão, 1971), música cuja letra e cujo arranjo dialogam com o tema do deslocamento na forma pela qual ele se apresenta através dos personagens de *Terra Estrangeira*. Como vimos anteriormente, a canção acompanha o *clímax* e o *desfecho trágico* conseguinte, especialmente nos momentos em que Alex canta a letra de forma paralela e quase sincronizada com o arranjo. Posteriormente temos o prólogo, onde o homem sentado na estação de metrô executa um arranjo em seu violino, dentro da mesma tonalidade da canção. Em seguida temos a inserção dos créditos finais. Neste

---

<sup>176</sup> SAYAD, Abdelmalek. **Imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

<sup>177</sup> Segundo os dados presentes na bibliografia consultada, até este período a saída de brasileiros para viver em outros países acontecia de forma restrita. A migração de brasileiros para o exterior como um fenômeno mais significativo se deu apenas com a crise econômica da década de 1980 e, desde então, constituem uma importante questão social, sobre a qual muitos trabalhos vêm se debruçando. Há o esforço por medir os números desta população deslocada, mas as estimativas têm variado em números exorbitantes. Isso ocorre porque este novo fenômeno envolve também grupos sociais economicamente mais frágeis e, por isso, muitos sujeitos no exterior não possuem documentos, formando uma grande população clandestina que vive ilegalmente no exterior. Ver: OLIVEIRA, Luiz Antonio Pinto de; OLIVEIRA, Antônio Tadeu Ribeiro de (Orgs) **Reflexões sobre os Deslocamentos Populacionais no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, 2011. Ver também: PATARRA, Neide Lopes. **Migrações internacionais de e para o Brasil contemporâneo: volumes, fluxos, significados e políticas**. São Paulo em Perspectiva, v. 19, n. 3, p. 23-33, jul./set. 2005.

momento o espectador percebe que o filme acabou. E o filme acaba, restando apenas o arranjo, a letra da canção e o timbre da voz de Gal Costa:

Oh, sim, eu estou tão cansado/Mas não pra dizer/Que eu não acredito mais em você/Com minhas calças vermelhas/Meu casaco de general/Cheio de anéis/Vou descendo por todas as ruas/E vou tomar aquele velho navio/ Eu não preciso de muito dinheiro/Graças a Deus/E não me importa, honey (...)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo contribuir para com a produção de conhecimento acerca do cinema brasileiro contemporâneo, especialmente a partir da análise fílmica de *Terra Estrangeira*, obra que, como vimos, procurou pensar a experiência social a partir do tema do deslocamento de brasileiros para o exterior. Partimos da prerrogativa de que era preciso pesquisar sobre como se deu a inserção do cinema brasileiro na nova fase do capitalismo, caracterizado pela globalização e pela relativização das fronteiras.

Nosso recorte, portanto, remontou aos primeiros do Governo de Fernando Collor (1990-1992), quando se inaugurava um modelo que partia da tese de que a liberdade de mercado e a gradual diminuição do Estado na regulamentação da sociedade seria o melhor caminho para o desenvolvimento. Neste período, como vimos, o projeto para o cinema nacional partia da prerrogativa de que era preciso acabar com a dependência de políticas públicas na obtenção de recursos, tanto para a produção, quanto para a distribuição e exibição dos filmes. Esse projeto político foi posto em prática sem algum planejamento mais específico e, com isso, o nosso cinema passou por uma fase de recessão que durou por um período de pelo menos três anos, quando estivemos muito próximos de um encerramento definitivo da atividade cinematográfica. Mas a produção de filmes encontrou um ambiente favorável já a partir do ano de 1995, quando é lançado *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camuratti, 1995), filme que marcou a *retomada* da produção do cinema brasileiro.

No início deste trabalho acompanhamos como *retomada* se tornou um termo utilizado para referir-se àqueles filmes que lograram o seu espaço após a modificação na obtenção de recursos através de leis baseadas na renúncia fiscal. No entanto, não havia uma maior delimitação, afinal os filmes foram sendo apresentados ao público de forma independente das discussões teóricas e estéticas. Pode-se dizer que cada filme percorreu um percurso individual diante de uma dificuldade em comum, que era superar as dificuldades na produção, distribuição e exibição. Sendo assim, o que percebemos é que focar apenas o *projeto governamental* poderia fazer nublado o entendimento de um contexto mais amplo, no qual o cinema estava, na verdade, perdendo o seu estatuto de modernidade, tendo que disputar espaço com outras atividades, tais como a TV, a TV a cabo, o videocassete, a internet, os telefones

celulares, os DVDs, *Home Thatchers*, entre outros. Neste ponto, concluímos que, apesar de ter havido um aumento de títulos já a partir do ano de 1995, *retomada* acaba sendo um termo bastante otimista, pois em nenhum momento, até o final da década de 1990, o número de público voltaria aos patamares da época da *Embrafilme*.

O cinema brasileiro contemporâneo, portanto, não nasceu de um projeto estético específico. Contudo, observarmos que há um princípio de coerência, pelo qual história, deslocamento e identidade se constituíram enquanto elementos em comum entre muitas películas lançadas durante os anos finais do século XX. A bibliografia consultada também nos sugeriu que o caso brasileiro se insere em um contexto mais amplo, no qual as atividades culturais, de maneira geral, têm se especializado em uma verdadeira *mercantilização da alteridade* - percebemos, inclusive, que é possível observar que este é um dado válido até mesmo para algumas narrativas mais experimentais no nível da linguagem cinematográfica, àqueles filmes que possuem uma estética mais aparentada às propostas lançadas pelas vanguardas dos anos 1960 e que compõem, portanto, um discurso estético que rejeitaria o naturalismo como modelo de representação.

Percebemos então que pensar a história, o deslocamento e a identidade, a partir da análise das narrativas fílmicas, seria um elemento que nos permitiria pensar o cinema brasileiro contemporâneo em relação a uma história das formas fílmicas, mas sem deixar de contemplar alguns problemas referentes ao seu contexto de produção. Do ponto de vista estético, o *naturalismo*, caro ao cinema hollywoodiano, conciliado com a alusão à história de personagens mais tradicionais, foram elementos de grande recorrência. As obras cinematográficas aludidas nos permitiram perceber que a filmografia inspirada na história do Brasil pautou-se pela reprodução de uma leitura oficial e conservadora - *Mauá*, *O Imperador e o Rei*, por exemplo, nos permitiu compreender que a história pode ser utilizada no intuito de conferir mais realismo ao filme. E compreender também que este excesso realista tem por função não aparentar que algo no filme seja ideológico, dizer, sem dizer, ao espectador que o que está sendo apresentado é apenas a realidade, a verdade, pura e simples.<sup>178</sup> Dessa maneira,

---

<sup>178</sup> Principalmente se levarmos em conta o contexto estético dos anos 1990, marcado pelas figuras ressentidas, conforme demonstra Ismail Xavier. Para o autor há um esvaziamento do sentido político na representação das ações individuais de grupos ou figuras políticas, como ocorre em *Ação Entre Amigos* (Beta Brant, 1998), onde o sentido político da luta pela redemocratização é esvaziado em favor de um sentido que tem mais a ver com a vingança pessoal. Conforme Xavier, “temos aí a passagem ao psicológico como o tema por excelência do filme que, quase como um teorema, expõe o movimento da figura do ressentimento e da fixação regressiva”. XAVIER, Ismail. **Figuras de ressentimento no**

verificamos que a roupagem realista, o uso do passado na formulação de uma identidade nacional e a recorrência à valores tradicionais foi uma recorrência e, em grande medida, se constituíram como uma expressão de uma *homogeneização estética*.

A análise de *Terra Estrangeira*, por outro lado, nos permitiu perceber que o filme possui elementos que nos permitem dizer que nele procurou-se elaborar uma leitura crítica sobre as identidades nacionais, registrando, ao mesmo tempo, a compressão do espaço e do tempo que as novas tecnologias têm permitido às pessoas experimentarem. Se seguirmos, por exemplo, a importante reflexão elaborada pela pesquisadora Andréa França<sup>179</sup>, esta especificidade do espaço diegético, aparentemente, seria o suficiente para pensar *Terra Estrangeira* enquanto uma obra *contra-hegemônica*, pois os filmes de resistência,

São filmes que incorporam na sua narrativa uma gama de outras vozes e imagens, que se perguntam o que é um sujeito hoje, senão aquele que se forma nos entre-lugares, nas fronteiras e na mistura.<sup>180</sup>

Ainda seguindo a esteira da autora, *Terra Estrangeira* se contrapõe ao movimento mais geral do cinema brasileiro dos anos 1990, pois, ao contrário da maioria dos filmes de mercado, cujas figuras mais recorrentes eram as figuras históricas mais tradicionais, que tinham por objetivo reafirmar a identidade nacional, a obra traz à tona uma crítica política, envolvendo questões de desterritorialização e de crise da identidade do sujeito moderno. É justamente o sentimento de deslocamento, este irremediável, que faz com que aja a necessidade de recorrermos à outras formas de comunidades para além do território geopolítico convencional.

Todavia, diante da proximidade entre a fonte analisada (1995) e o período em que foi escrita essa pesquisa de mestrado (2014-2016), há uma pergunta cuja a resposta pode acabar permanecendo dúvida: *Terra Estrangeira*, no contexto dos anos

---

**cinema brasileiro dos anos 90.** RAMOS, Fernão Pessoa [et al.] (Org.). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE I*. Porto Alegre: Sulina, 2000, p. 85.

<sup>179</sup> O trabalho da autora é salutar, pois ela se propõe a pensar acerca de um “cinema de resistência que passa pela necessidade de reinventar as fronteiras, construir novas relações e insistir na miscigenação e na diversidade como forma de produção da realidade por vir”. FRANÇA; Andréa. **Cinema de Terras e Fronteiras**. BAPTISTA, M; MASCARELLO, F. (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008, p. 397.

<sup>180</sup> *Idem*.

1990, expressava a existência de um cinema de resistência? Se considerarmos apenas o universo proposto pela fábula narrada, percebemos que o filme é sobre o *deslocamento*. Isto constitui a *mise-en-scène* da obra. Porém, é preciso lembrar que se trata de uma representação em um espaço instituído. Espaço este que tem propiciado ao espectador uma participação sem encargos, algo que é como um privilégio. O que nos leva a retomar nossa reflexão contida no primeiro capítulo deste nosso trabalho, quando argumentamos acerca da *sensação de onisciência* que resulta de uma operação na qual o panóptico de Jeremy Bentham, projetado, como demonstra Michel Foucault, para que a vigilância fosse visível, mas também inverificável. A sensação de onisciência, certamente, se fortaleceu com o desenvolvimento de um capitalismo em que a imagem das diferentes mídias são utilizadas para impor ao espectador um olhar pré-concebido.<sup>181</sup>

A ironia é que em um filme sobre o *deslocamento*, nós não nos deslocamos. Estamos apenas sentados, em nossas poltronas, ou nas poltronas de uma sala de cinema, devidamente posicionados em frente ao ecrã, nos tornamos verdadeiros *nômades sedentários*, pois viajamos o mundo sem sair do lugar. As conformações das identidades nestes espaços instituídos como espaços de representação, sejam elas reafirmações das velhas identidades, pautadas nas referências às culturas nacionais, étnicas ou regionais, ou mesmo identidades que se instituírem nos entre-lugares, recusando-se a ordem pretendida pelos estados nacionais, não seriam, assim, meramente atributos ficcionais, que apenas se pretendem como homólogos a realidade a que pertencem? De qualquer maneira, o que críticos como Ismail Xavier, ou mesmo Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio, entre outros, tem demonstrado é que pensar um cinema de resistência pressupõe ir um pouco além das fábulas narradas. É preciso pensar sobre as possibilidades de uma ruptura em relação à lógica homogeneizante. Considerar também a atuação destas imagens em um mundo onde a sociabilidade é cada vez mais mediada pela saturação imagética, conforme os termos de Guy Debord.

---

<sup>181</sup> Mas, como demonstra Xavier, a estética atualmente hegemônica não deixa de herdar algo do século XVIII, quando o melodrama se destacou por sua eficácia em fazer com que os sentimentos representados em seu universo diegético parecessem universais, por mais que eles fossem originários de uma esfera privada. Centrando seus esforços na compreensão do melodrama a partir da experiência do cinema, o autor fala sobre como o aparato cinematográfico permitiu a consolidação da quarta parede, que, no teatro, era uma parede imaginária, situada na frente do palco e através da qual o público assistia passivamente à ação da trama. XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues**. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2003, p. 37.



Em *Terra Estrangeira* há um maniqueísmo, implícito, que pode ser localizado na contraposição entre as esferas públicas e privadas: a sociabilidade é inibida pela sordidez e não há espaço para uma parceria que não se desenvolva no âmbito privado.<sup>182</sup> Mas esta perspectiva se oculta, de maneira que foi necessário algum tempo para que pudéssemos identifica-la, além do auxílio da bibliografia consultada. Principalmente porque existem inúmeros elementos, que acabaram até mesmo dificultando a observação deste conteúdo ideológico. Em primeiro lugar, a crítica ao governo de Fernando Collor, que se dá a partir da projeção das falas dos atores políticos através do aparelho de televisão de um dos personagens centrais do filme, Manuela, a mãe de Paco. Em segundo lugar, o enclausuramento expresso através de uma fotografia que, por sua vez, parece reforçar o sentido da crítica ao que Marshall Berman chamou de *tragédia do desenvolvimento*, ou seja, a busca, a todo custo, pelo progresso, ainda que seja através da exploração do sofrimento humano e que no filme se concretiza logo nas primeiras tomadas, de maneira a problematizar também o ambiente urbano da cidade de São Paulo. O que também nos remete ao diálogo entre o filme e a obra Fausto, de Goethe, texto que possui o seu espaço diegético em particular, o qual foi alçado ao longo da trama de *Terra Estrangeira* de forma a dialogar com a questão urbana, mas que posteriormente se expande, dirigindo-se também a toda a sociabilidade na esfera pública.

Consideramos que este elemento se mostrou algo de grande relevância. Porque há aqui uma *realidade desdobrada*, pela qual a narrativa expande os sentidos do diálogo com o seu contexto de produção. É verdade que há uma tematização histórica, uma problematização que o filme prenuncia, como exemplifica a forma como o filme trabalha com as projeções de notícias da época da posse do presidente Fernando Collor de Mello, no caso anúncio do "confisco da poupança", que para a mãe de Paco foi um pesadelo tão terrível que ela acabou sucumbindo e vindo a falecer. Mas, para além da fábula narrada, há um embarque justamente no seu próprio contexto, pois o filme incorpora esteticamente as vozes e as imagens de um cinema

---

<sup>182</sup> Aqui é preciso que retomemos a leitura de Ismail Xavier, que demonstra que este tipo de operação não é exatamente recente. Ao contrário, essa composição dramática remonta a Diderot - autor que costumava opor a degeneração da vida pública no antigo regime (o mal) aos valores de seres solidários que associam racionalidade e bem comum do espaço privado da família nuclear (o bem) -, mas se fez presente também no teatro do século XIX, no cinema mudo e, enfim, veio a encontrar versões bastante elaboradas ao longo da história do cinema. XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues**. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2003, p. 23.

híbrido, através do esforço na produção de uma representatividade da imagem de identidades deslocadas, é verdade, mas também na medida em que o filme por si mesmo se impõe, ocupando o seu espaço em um mundo onde as fronteiras dos estados nacionais estão sendo cada vez menos primordiais, onde as referências tradicionais já não mais asseguram uma referência de identidade de forma tão sólida.

Por fim, antes de encerrarmos, é preciso realçar o fato de que trabalhamos com um período bastante recente e que se refere a um momento que foi determinante para as regras que ainda hoje estão vigentes em vários âmbitos da nossa realidade – as regras para a produção de filmes brasileiros, a saturação imagética, entre outros. Da mesma forma, o espaço que os filmes citados têm ocupado ainda é algo que está sendo debatido e, no caso específico de *Terra Estrangeira*, é preciso salientar ainda que se trata de uma obra que analisamos mais prolongadamente, mas que, ainda assim, estivemos longe de esgota-la. Por isso mencionamos ainda a necessidade de que ela seja retomada, tendo em vista que ela marcou um momento fundamental deste nosso contexto.

Para encerrar, gostaríamos de ressaltar que nosso exercício de pesquisa, no limite, procurou pensar o *cinema* e em como ele, em muitas oportunidades, apresentou-se como referência de modernidade, de modernização e de progresso, estabelecendo, ao mesmo tempo, uma relação com a construção de identidades nacionais. Mas também o *cinema brasileiro contemporâneo*, que acreditávamos, antes mesmo de iniciarmos este trabalho, ser um importante mecanismo na construção e transmissão de uma memória social. O contato mais íntimo com estas fontes empíricas, especialmente o que diz respeito aos filmes históricos relevantes exibidos entre os anos de 1994 e 2001, não serviu somente para reafirmar esta hipótese, mas também para entendermos que a cinematografia brasileira é sempre mais rica do que aquilo que podemos supor.

## FONTES

ALMEIDA, Katherine; PRADO NETTO, Arthur. **Terra Estrangeira**. In: NÓVOA, Jorge et al. *Olho da História* No. 3. Dezembro de 1996. Disponível em: [www.oohodahistoria.ufba.br/sumario3.html](http://www.oohodahistoria.ufba.br/sumario3.html)

AUTRAN, Arthur. **Que história é essa? (Versão aumentada)**. VALENTE, Eduardo et al (Org.). *Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões*. Versão digital disponível em: [www.contracampo.com.br/26especial/frames.htm](http://www.contracampo.com.br/26especial/frames.htm). Último acesso: 27 de outubro de 2015.

BERNARDET, Jean-Claude Georges René. **A dramaturgia de uma sociedade anômica**. Cinemais, Rio de Janeiro, p. 09-16, 1997.

CAETANO, Maria do Rosário Os anos 1990: da crise à retomada ALCEU – v.8 – n.15 – p. 196 a 216- jul./dez. 2007.

CAKOFF, Leon. **'Terra Estrangeira' exige comemoração**. Folha de São Paulo. São Paulo, sexta-feira, 15 de dezembro de 1995.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Discurso na cerimônia de instalação da comissão nacional para as comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil**. Palácio Do Planalto, Brasília, DF, 4 de julho de 1996. Disponível em: [www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/fernando-henrique-cardoso/discursos-1/1o-mandato/copy\\_of\\_1996/04.pdf/at\\_download/file](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/fernando-henrique-cardoso/discursos-1/1o-mandato/copy_of_1996/04.pdf/at_download/file). Último acesso: 27 de novembro de 2015.

FUKUYAMA, Francis. **The End of History?** In: *The National Interest*. 1989, p. 3-18.

\_\_\_\_\_. **O fim da História e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KOBRIN, Stephen J. **Back to the Future: Neomedievalism and the Postmodern Digital World Economy**. Journal of International Affairs; Spring 98, Vol. 51 Issue 2.

LABAKI, Amir. **Cultura: A (re) descoberta do (cine) Brasil**. Teoria e Debate nº 31 – abril/maio/junho de 1996.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

MELLO, Fernando Collor de. **Discurso pronunciado por Fernando Collor em razão da posse presidencial** [15 de março de 1990]. Texto disponível em: [www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/fernando-collor/discurso-de-posse/posse-collor.pdf/view](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/fernando-collor/discurso-de-posse/posse-collor.pdf/view). Último acesso: 18 abr. 2015. Vídeo disponível em: [www.youtube.com/watch?v=GnU-CZySsFE](http://www.youtube.com/watch?v=GnU-CZySsFE). Último acesso: 18 de abril 2015.

MOREIRA, Roberto. **Cinema Hoje: Impasses e Desafios**. Imagens no 1, Unicamp, Abril, 1994.

PONTES, Ipojuca. **O cinema brasileiro cativo**. São Paulo: EMW, 1987.

SALEM, Helena (org.). **Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995 – 1999**. Brasília: 1999.

SCHWARTZ, G. **Abertura não reduz pobreza**, diz Bird. Folha de S. Paulo, São Paulo, 16 set. 1999.

SOUZA, Josias de. **A revolução digital**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 mai. 1996.

VALENTE, Eduardo et al (Org.). **Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA

### 1. Cinema

#### 1.1. Sobre “*Terra Estrangeira*”: Teses, Dissertações, Artigos e Capítulos de Livro

GONÇALVES, Mariana Mól. **Por um cinema humanista: a identidade cinematográfica de Walter Salles, de A grande arte até Abril despedaçado**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

HERMANNNS, Ute. **Walter Salles: a viagem no cinema brasileiro**. Cinemais. Rio de Janeiro, nº 17, 1999.

JORGE, Marina Soler. **A imagem da nação em *Terra Estrangeira***. *Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias*, Vol. 2, No 2 (2009): Edição 4 – Janeiro-Abril de 2009.

\_\_\_\_\_. ***Terra Estrangeira***. In: *Cultura Popular no Cinema Brasileiro dos Anos 90*. São Paulo: EAC, 2009.

KIELING, Cesar Eduardo. **Utopia e identidade em terra estrangeira**. Dissertação (Mestre em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

KRAFKOVÁ, Markéta. **Tradução comentada do roteiro original do filme *Terra Estrangeira* dirigido por Walter Salles**. Tese (Doutorado), Masarykova Univerzita. Brno, Rep. Checa, 2013.

NEDER, Cristiane Pimentel. **A terceira identidade do estrangeiro dentro e fora do cinema: Uma cidadania intermediária que nasce entre o portão do embarque e do desembarque**. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.

PEREZ, Pedro Vaz. **O Cinema e as Imagens da Cultura: Alegoria e Contraponto em *Terra Estrangeira***. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

PINHO, Alexandra. **Em busca de abrigo: o exílio em *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas**. *Navegações*, v. 5, n. 1, p. 88-93, jan./jun. 2012.

RODRIGUES, Ana Karla. **A Viagem no Cinema Brasileiro: Panorama dos Road Movies dos Anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil**. Dissertação (mestrado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007.

RODRIGUES, Marco Antonio. **Mobilidade precária em *Terra Estrangeira* e em *Estive em Lisboa e lembrei de você***. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.39, jan./jun. 2012.

SANTANA, Geórgia C. C. de Souza; NOGUEIRA, Lisandro Magalhães. **Cansaço e não pertença: a importância da canção na trilha sonora do filme *Terra Estrangeira*, de Walter Salles**. *Investigación Universitaria Multidisciplinaria*: Año 10, Nº 10, Diciembre 2011.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **Exílio e diáspora nas personagens de ficção Paulo Martins (*Terra em transe*) e Paco (*Terra Estrangeira*)**. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, jan.-abr. 2014.

## *1.2. História do cinema no Brasil*

UCHÔA, Fabio Raddi. **Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)** Tese (doutorado em Multimeios). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013

BALLERINI, Frantjesco. **Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. São Paulo: Summus, 2012.

BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2008.

BILHARINHO, Guido. **O Cinema Brasileiro nos Anos 90 – Novos Filmes**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2004.

COSTA, Fernando Moraes da. **O Som no Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CORREIO, Rafael de Luna Freire. **Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro**. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, janeiro-junho, 2013.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira (1993-2003)**. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

IKEDA, Marcelo. **Uma Análise das Leis de Incentivo Fiscal Para o Cinema Brasileiro sob a Ótica da Captação de Recursos Incentivados**. In: *Anais do III Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Casa Rui Barbosa/RJ – set/2012.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da EMBRAFILME à criação da ANCINE**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

MORAES, Ulisses Quadros de. **Políticas públicas para o audiovisual: as isenções fiscais e os limites entre o estado e a iniciativa privada (1986-2010)**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo, Cosacnaify, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cinema Brasileiro contemporâneo (1990-2007)**. In: BAPTISTA, M. e MASCARELLO, F. (Org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

PIPER, Rudolf. **Filmúscal Brasileiro e Chanchada**. Rio de Janeiro: Global, 1977.

PINTO, Pedro Plaza. **Central do Brasil: Enquadramento, Montagem e Narrativa**. Monteiro, R. H. e Rocha, C. (Orgs.). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2013.

\_\_\_\_\_. **Paulo Emilio e a emergência do cinema novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves**. TESE (Doutorado em Ciências da Comunicação). USP: São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ritmo e Ruptura na Narrativa de Zezero**. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de L.; ARAUJO, Luciana C. de (Orgs.). *Estudos de Cinema*. São Paulo: Annablume, Socine, 2006.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O Rural Cinema Brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **O cinema Brasileiro dos anos 90**. In: *Praga – estudos marxistas*. São Paulo, v. 9, p. 97-138, 2000.

\_\_\_\_\_. **Figuras de ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90**. RAMOS, Fernão Pessoa [et al.] (Org.). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE I*. Porto Alegre: Sulina, 2000.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Terra em transe** In: *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Inventar narrativas contemporâneas**. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Nº 11, p.47-78, Rio de Janeiro, maio/junho 1998.

### 1.3. História e Teoria do cinema

AUMONT, Jacques; MARIE, M. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1994.
- AUMONT, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008.
- ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- BAPTISTA, M; MASCARELLO, F. (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.
- BURCH, N. (1983). **Passion, poursuite: la linéarisation**. Communications, 38. Paris: Seuil, 1983: pp. 30-50.
- CARRIÈRE, Jean Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Portugal: Texto e Grafia, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- FRANÇA, Andréa. **Cinema de Terras e Fronteiras**. BAPTISTA, M; MASCARELLO, F. (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.
- GOLIOT-LETÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- PAIVA, Samuel. **Gêneses do gênero road movie**. Significação, nº36: 2011.
- SADOUL, Georges. **História do cinema mundial: Das origens a nossos dias**. São Paulo: Martins, 1963.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983.
- \_\_\_\_\_. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues**. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2003.

## 2. História

### 2.1. Brasil – política, economia e sociedade

- ANTUNES, Ricardo. **A Desertificação Neoliberal no Brasil: Collor, Fhc e Lula**. Campinas: Autores associados, 2004.
- ARRUDA, José Jobson de A. **O Trágico 5º Centenário do Descobrimento do Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.



ASSIS, Gláucia de Oliveira; SASAKI, Elisa Massae. **Novos migrantes do e para o Brasil: um balanço da produção bibliográfica**. In: *Comissão Nacional de População e Desenvolvimento – Migrações Internacionais – Contribuições para Políticas*. Brasília, CNPD, 2001.

BAENINGER, R. **Fases e faces da migração em São Paulo**. Campinas: Unicamp, 2012.

CARVALHO, Carlos Eduardo. **O fracasso do Plano Collor: erros de execução ou de concepção?** ECONOMIA, Niterói (RJ), v.4, n. 2, p.283-331, jul./dez. 2003.

CORAZZA, Gentil. **As Contradições da Proposta Neoliberal**. In: *Indicadores Econômicos FEE*, v.20, n.2, Porto Alegre, Fundação de Economia e Estatística Siegfried Emanuel Heuser, 1992.

DREIFUSS, René Armand. **O Jogo da direita**. Editora Voes Ltda., 1989.

FICO, Carlos. **O Golpe de 1964: Momentos Decisivos**. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

GENNARI, Adilson Marques. **Globalização, neoliberalismo e abertura econômica no Brasil nos anos 90**. PESQUISA & DEBATE, SP, volume 13, n. 1(21), p. 30-45, 2001.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. **Economia Brasileira: Uma Introdução Crítica**. São Paulo: Editora 34, 1998.

MARTINS, Luciano. **A Autonomia Política do Governo Collor**. R. Bras. Econ. Rio de Janeiro 45 (espec.):27-33. Jan. 1991.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

OLIVEIRA, Luiz Antonio Pinto de; OLIVEIRA, Antônio Tadeu Ribeiro de (Orgs) **Reflexões sobre os Deslocamentos Populacionais no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, 2011:

PATARRA, Neide Lopes. **Migrações internacionais de e para o Brasil contemporâneo: volumes, fluxos, significados e políticas**. SÃO PAULO EM PERSPECTIVA, v. 19, n. 3, p. 23-33, jul./set. 2005.

RANGEL, Carlos Roberto da Rosa. **Os Papéis Sociais da Mulher na Obra “O Quatrilho”**. Itinerários, Araraquara, 22, 155-171, 2004.

RIBEIRO, Eder da Silva. **Rediscutindo a presença inglesa no império brasileiro: o caso da firma inglesa Carruthers & Co., 1822-1854**. ‘Usos do Passado’ — XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ 2006.

## 2.2. Globalização, Migração, Exílio, Desterro

ANDERSON, Perry. **Balanço do Neoliberalismo**. In: SADER, Emir (org.). *Pós-neoliberalismo: As políticas Sociais e o Estado Democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

ARENDT, Hannah. **As Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

AYERBE, Luis Fernando. **Estados Unidos e América Latina: a construção da hegemonia**. São Paulo: UNESO, 2005.

BARROS, L. **Minhas memórias de cineasta**. Rio de Janeiro: Artenova: Embrafilme, 1978.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2012.

HEER, David M. **International Migration**. BORGATTA, E. F.; MONTGOMERY, R. J. V (Eds). Encyclopedia of Sociology. New York: Macmillan, 2000.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

NEGRI, Antônio; HARDT, Michel. **Império**. Rio de Janeiro, Record, 2001.

ROCHA, Marcio Mendes. **A (In)Determinação da Noção de Mobilidade nas Ciências Humanas**. In: **Boletim Geográfico**. Maringá: v. 32, n. 2, mai.-ago., 2014.

ROSE, Jeffrey, et al. **The Nubian Complex of Dhofar, Oman: An African Middle Stone Age Industry in Southern Arabia**. PLOS ONE 6: e28239. doi:10.1371/journal.pone.0028239, Nov. 30, 2011.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio**. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAYAD, Abdelmalek. **Imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

SILVA, Helenice R. da. **Transferência de Saberes: Modalidades e Possibilidades**. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba: UFPR n. 53, p. 203-225, jul./dez. 2010.

SILVA, Helenice R. da; KOHLER, Heliane (Orgs.). **Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2008.

### 2.3. História e cinema

CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. **Slaves on Screen: Film and Historical Vision.** Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

FEIGELSON, Kristian; et al. (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história.** São Paulo: Unesp, 2009.

FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade.** In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos.* Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **História e Cinema: um debate metodológico.** IN: *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 237-250.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler.** Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

LAGNY, Michèle. **Imagens Audiovisuais e História do Tempo Presente.** Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23 – 44, jan/jun. 2012.

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.** In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema.* São Paulo, Alameda, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel.** In: PINSKY, Carla B. (Org.). *Fontes Históricas.* São Paulo: Contexto, 2005.

ROSENSTONE, A. Robert. **History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History on Film.** Humanities Working Paper, 121. California Institute of Technology, Pasadena, CA, 1986.

ROSENSTONE, A. Robert. **A história nos filmes, Os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SCHVARZMAN, Sheila. **As encenações da História.** *História.* São Paulo, 22 (1):165-182, 2003.

SORLIN, Pierre. **Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da História.** In. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, CPDOC, v. 7, n. 13, 1994.

SORLIN, Pierre. **Existem cinemas nacionais?** *Sociétés et Représentation,* número 3, 1996, pp 409-419.

#### 2.4. Quadro Teórico e conceitual

BARTHES, Roland. **O efeito de real.** In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia.* Petrópolis: Vozes, 1972 (35-44).

\_\_\_\_\_. **O discurso da história.** In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua.* Lisboa: Edições 70, 1987. 121-30.

BENTHAM Jeremy [et al.] **O Panóptico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Cia. das Letras: 2007.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: EdiUFRGS, 2002..

\_\_\_\_\_. **A história cultural: entre práticas e representações**. Alges, Portugal: DIFEL, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DOSSE, François. **História do Tempo Presente e Historiografia**. Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 5 – 22, Jan/jun. 2012.

DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Editions du Seuil, 1967.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

DEBORD, Guy. **Commentaires sur la Societe du spectacle**. Paris: Gallimard, 1988.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Edições Afroatitude, 1972.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: edUFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

SOUZA, J. M. R. **Platão e a crítica mimética à mimesis**. Cadernos UFS. Filosofia, v. 5, p. 49-56, 2009.

LACOUTURE, Jean. **A história imediata**. In: LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

REVEL, Jacques. **História e historiografia: Exercícios Críticos**. Curitiba: UFPR, 2010.

SADER, Emir (org.). **Gramsci, poder, política e partido**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SILVA, Helenice Rodrigues da. **"Rememoração"/comemoração: as utilizações sociais da memória**. Rev. Bras. Hist. vol.22 nº. 44. São Paulo, 2002.

SANTOS, Theotonio dos. **O neoliberalismo como doutrina econômica**. Revista Econômica V.1 N. 1, 1999.

EAGLETON, Terry. **Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo**. In: \_\_\_\_\_. *Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005

WHITE, Hayden. **Historiography and Historiophoty**. In: *The American Historical Review*, v. 93, nº 5, dec/1988: 119.

WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade – 1780-1950**. SP: Companhia Editora Nacional, 1969.

### 3. Sites Consultados

<http://jpfavreau.com>

<http://www.cinemateca.gov.br>

<http://www.imdb.com/>

<http://www.abcine.org.br/>

<http://www.ancine.gov.br/>

<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/cinema>

<http://www.revistadocinemabrasileiro.com.br>

<http://www.adorocinema.com/>

<http://mnemocine.com.br/>

<http://www.usp.br/>

## Anexo 1 – Ficha técnica completa do filme *Terra Estrangeira*.

### Dados, data e local de produção:

- Ano: 1995. País: BR. Cidade: Rio de Janeiro. Estado: RJ. Gênero: Drama



Figura 22 - Cartaz do Filme *Terra Estrangeira*

### Sinopse:

Paco, um jovem que vive com a mãe, até que ela morre ao descobrir que suas economias haviam sido confiscadas. Diante disso, Paco decide adotar para si o sonho que a sua mãe havia nutrido antes de morrer: voltar à Espanha e conhecer a cidade de San Sebastián. Sem dinheiro, o protagonista não vê outra saída a não ser aceitar a proposta de viajar com destino a Portugal para entregar uma encomenda. No entanto, em Lisboa não consegue encontrar a pessoa que deveria receber o pacote. Assim, ele conhece Alex, uma imigrante brasileira. Juntos, o casal descobre que na verdade a entrega era parte de um negócio ilegal. Suas vidas agora estavam em jogo e por isso decidem juntos fugir para a Espanha. Durante a viagem, acontece um envolvimento amoroso, o que faz com que pareça que todos os problemas tenham sido sanados. No entanto, os contrabandistas ainda estão atrás de Paco, que possivelmente não irá sobreviver a esta história.

**Prêmios:**

- Grande Prêmio do Público no Paris Internacional Film Forum, 1995 - FR.
- Prêmio APCA, 1995, SP, de Melhor filme.
- Melhor filme no Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, 23, 1995, RS.
- Margarida de Prata da CNBB, 1996 - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Rio de Janeiro, RJ.
- Grande prêmio do público e Prêmio especial do júri no Festival de Belfort - FR.
- Grande prêmio de público no Festival de Bérghamo - IT.
- Karibu Award no Cinema Novo Festival - BE.
- Câmera de Prata no International Film Camara Festival - MK.
- Melhor roteiro no Festival de Providence - US.
- Melhor filme ibero-americano no Festival Cinematográfico Internacional do Uruguai - UY.

**Produção**

- Companhia(s) produtora(s): Videofilmes; Animatógrafo.
- Companhia(s) co-produtora(s): Movi-Art
- Produção: Flávio R. Tambellini.
- Coprodução: Paulo Dantas; Antonio da Cunha Telles; Maria João Mayer.
- Direção de produção: Maria João Mayer; Afonso Coaracy.
- Produção executiva: Flávio R. Tambellini.
- Assistência de produção: Wellington Machado; Isabel Monteiro; Pedro Teixeira.
- Coordenação de produção: Maria Carlota Fernandes.
- Produção de locação: Rica Ferrer.

**Distribuição:** Riofilme**Argumento/Roteiro**

- Roteiro: Daniela Thomas; Walter Salles Jr.; Marcos Bernstein; Millôr Fernandes.
- Diálogos: Millôr Fernandes.

**Direção**

- Direção: Walter Salles Jr; Daniela Thomas.
- Assistência de direção: Marcos Bernstein.

**Fotografia**

- Direção de fotografia: Walter Carvalho.
- Assistência de câmera: Dudu Miranda.
- Fotografia de cena: Chico Magalhães Pinto; Adriana Lins.

**Dados adicionais de fotografia**

- Fotografia adicional: José Guerra.
- Chefe eletricista: Mário Soares.
- Eletricista: Marcos Sales; Paulo Duarte; Ulisses Malta.

**Maquinista:** Alfredo Ramalho; Manoel Casemiro.

**Som**

- Técnico de som: Geraldo Ribeiro; Carlos Alberto Lopes.
- Ruídos de sala: JLS Facilidades Sonoras
- Assistente de som: Zezé Gamboa.
- Técnico de gravações: M. Filho, João Batista; Roberto de Freitas.
- Técnico de mixagem: João Batista M. Filho; Roberto de Freitas.
- Técnico de dublagem: Wagner Cofferi Cardoso.
- Operador de microfone: Fernando Augusto Duca.

**Montagem**

- Montagem: Walter Salles Jr.; Felipe Lacerda.
- Montagem de som: José Luiz Sasso.

**Direção de arte**

- Direção de arte: Daniela Thomas.
- Assistência de direção de arte: Cássio Amarante.
- Figurinos: Cristina Camargo.
- Guarda-roupa: Rita Lopes Alves.



### Dados adicionais de direção de arte

- Montagem de cenário: Antônio Carlos Romero.
- Maquiagem: Gabi Prudente de Moraes.
- Guarda-roupa: Rosa Lopes Alves.
- Adereços: Rui Alves.
- Assistência de figurino: Ellen Igersheimer.

### Música

- Arranjos musicais: José Miguel Wisnik.
- Música original: José Miguel Wisnik.
- Produção musical: Paulo Tatit.

### Canções

- *Morena*; Música de: Jorge Neto; Intérprete: Livity;
- *Medley terra* (disispero); Música de: Grupo Cola; Intérprete: Os Tubarões;
- *Fran dance* (*Put your little foot right out*); Música de: Miles Davis; Intérpretes: Miles Davis e John Coltrane;
- *Pensa em mim*; Música de: Maio, D.; Ribeiro, J. e Soares, M.; Intérpretes: Leandro e Leonardo.
- *Djam brancu DJA*; Música de: Bulimundo; Intérprete(s): Bulimundo;
- *Sperança* (*Tchuba*); Música de: Beto Dias; Intérprete(s): Lusáfrica.
- *Estranha forma de vida*; Música de: Alfredo Rodrigo Duarte e Amalia Rodrigues; Intérprete(s): Maria João.
- *Vapor barato*; Música de: Macalé, Jards e Salomão, W. Intérprete(s): Costa, Gal.

**Instrumentistas:** José Miguel Wisnik - Teclados e piano; Jacques Morelenbaum - Violoncelo Solo e Regência de Cordas; Marcelo Bessier - Violino solo; Fabio Tagliaferri - Viola solo; Swami Jr. - Violão; Ronen Altman - Bandolim; Farias Cláudio - Trompete e Proveta - Saxofone

**Identidades/elenco:** Fernanda Torres (Alex); Fernando Alves Pinto (Paco); Luis Melo (Igor); Alexandre Borges (Miguel); Laura Cardoso (Manuela); João Lagarto (Pedro); José Laplaine (Loli); João Grosso (Carlos); Castro e Canto (Porteiro); Miguel Guilherme (André); Carlos Santos (Olívio); Isilda Marques, (Mulher de Olívio); Angelo Torres, (Angolano 1); José Antonio Pires, (Angolano 2); Miguel Hurst (Angolano 3); Antônio Cara Dianjo, (Espanhol 1); Álvaro Livin, (Espanhol 2); Felipe Ferrer (Comprador); João Oliver (Cego Violinista); Alberto Alexandre (Maitre Machado); Manuel Mendes (Garçom Machado); Laert Sarrumor Sarrumor (Barman São Paulo); Jaques Jover (Barman São Paulo); Carlos Dias (Barman Ritz); Lulu Pavarini (Cliente Manuela); Carla Lupi Lupi (Agente Turismo); D. Tina (Dona Restaurante); Di Domênico (Vendedor Loja Antiguidades); Miguel Athie (Garoto escada); Pérsio Pisani (Homem Banheiro); Mariana Lima; Joaquim Goulart; Cacá Ribeiro; Ludoval Campos; Gisela Arantes; Sonia Schulb; Geraldo Mário; Paulo Simões; Alberto Fuks; Eduardo Capozzi; Milah Ribeiro; José Paulo Rosa.

**Participação especial:** Tcheky Karyo (Kraft); Beth Coelho (Atriz de Teatro); Gerald Thomas (Diretor de teatro); Edilson Botelho (Ator de Teatro).

## Anexo 2 – Ficha técnica dos filmes citados (ordem alfabética)

**ALMA corsária.** São Paulo, 1993. **Direção:** Carlos Reichenbach. **Produção:** Carlos Reichenbach; Sara Silveira. **Roteiro:** Carlos Reichenbach. **Fotografia:** Carlos Reichenbach. **Montagem:** Cristina Amaral. **Elenco:** Bertrand Duarte, Jandir Ferrari, Andrea Richa.

**AMOR & Cia.** Rio de Janeiro; Lisboa, 1998. **Direção:** Helvécio Ratton. **Produção:** Simone Magalhães Matos. **Roteiro:** Carlos Alberto Ratton. **Fotografia:** José Tadeu Ribeiro. **Trilha:** Tavinho Moura. **Elenco:** Marco Nanini, Alexandre Borges, Rogério Cardoso, Cláudio Mamberti, Ary França, Patrícia Pillar.

**BAILE Perfumado.** Pernambuco, 1996. **Direção:** Lírío Ferreira e Paulo Caldas. **Produção:** Aramis Trindade, Germano Coelho Filho, Lírío Ferreira, Marcelo Pinheiro, Paulo Caldas. **Roteiro:** Hilton Lacerda, Lírío Ferreira, Paulo Caldas. **Fotografia:** Paulo Jacinto dos Reis. **Trilha:** Paulo Rafael. **Elenco:** Duda Mamberti, Luis Carlos Vasconcelos, Jofre Soares, Chico Diaz.

**BOCAGE O triunfo do amor.** São Paulo, 1997. **Direção:** Djalma Limongi Batista. **Produção:** Antônio da Cunha Telles. **Roteiro:** José Carvalho Motta, Gualter Limonge Batista, Djalma Limongi Batista. **Fotografia:** Djalma Limongi Batista, Zeca Abdalla. **Trilha:** Lívio Tragtenberg. **Elenco:** Victor Wagner, Francisco Farinelli, Viética Rocha.

**CARLOTA Joaquina, Princesa do Brasil.** Rio de Janeiro, 1995. **Direção:** Carla Camurati. **Produção:** Carla Camurati e Bianca de Felippes. **Roteiro:** Carla Camurati, Melanie Dimantas e Angus Mitchell; **Fotografia:** Breno Silveira. **Trilha:** André Abujamra, Armando Souza. **Elenco:** Beth Goulart, Brente Heatt, Eliana Fonseca, Ludmila Dayer, Marco Nanini, Marcos Palmeira, Maria Fernanda, Marieta Severo, Ney Latorraca, Norton Nascimento, Vera Holtz.

**CEDDO.** Senegal, 1977. **Direção:** Ousmane Sembene. **Produção:** Robert Loko. **Roteiro:** Ousmane Sembene. **Fotografia:** Georges Caristan, Orlando Lopez, Bara Diokhane, Seydina O. Gaye. **Trilha:** Manu Dibango. **Elenco:** Tabata Ndiaye, Moustapha Yade, Ismaila Diagne.

**CENTRAL do Brasil.** Rio de Janeiro, 1998. **Direção:** Walter Salles. **Produção:** Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre, Robert Redford, Walter Salles. **Roteiro:** João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein, Walter Salles. **Fotografia:** Walter Carvalho. **Trilha:** Antonio Pinto, Jacques Morelembaum. **Elenco:** Fernanda Montenegro, Vinicius de Oliveira, Marília Pêra, Othon Bastos, Soia Lira, Caio Junqueira, Otávio Augusto, Matheus Nachtergaele.

**COMO nascem os anjos.** Rio de Janeiro, 1996. **Direção:** Murilo Salles. **Produção:** Kahns, Cláudio; Marinho Jr., Rômulo; Salles, Murilo. **Roteiro:** Salles, Murilo; Duran, Jorge; Silva, Agnaldo; Nadotti, Nelson. **Fotografia:** Charlone, César. **Trilha:** Biglione, Victor. **Elenco:** Larry Pine, Priscila Assum, Sylvio Guindane, Ryan Massey.

**O EFEITO Ilha.** São Paulo, 1994. **Direção:** Luiz Alberto Pereira. **Produção:** João de Bártolo. **Roteiro:** Luiz Alberto Pereira. **Fotografia:** Marcelo Coutinho. **Trilha:** Matias Capovilla. **Elenco:** Denise Fraga, Vera Zimmermann, Perry Salles, Antônio Calloni, Lygia Cortez, Luiz Gal, Jandir Ferrari.

**FOR ALL, o trampolim da vitória.** Rio de Janeiro, 1997. **Direção:** Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz. **Produção:** Luiz Carlos Lacerda, Bruno Stroppiana. **Roteiro:** Buza Ferraz, Luiz Carlos Lacerda, Joaquim Assis. **Fotografia:** Guy Gonçalves. **Trilha:** David Tygel. **Elenco:** Alexandre Barros, Betty Faria, Bianca Byington, Cacá Diegues, Caio Junqueira, Cláudia

Mauro, Cláudio Mamberti, Diogo Vilela, Edson Celulari, Erik Svane, Fábio Barreto, Flávia Bonato, José Wilker, Louise Cardoso, Marcélia Cartaxo, Marcos Breda, Ney Latorraca, Paulo César Grande, Paulo Gorgulho, Raul Gazolla

**GUERRA de Canudos.** Rio de Janeiro, 1997. **Direção:** Sérgio Rezende; **Produção:** Henrique Murthé. **Roteiro:** Sérgio Rezende e Paulo Ham. **Fotografia:** Antônio Luís Mendes. **Trilha:** Edu Lobo. **Elenco:** Cláudia Abreu, José Wilker, Marieta Severo, Paulo Betti, Roberto Bomtempo, Selton Mello, Tuca Andrada

**OS INCONFIDENTES.** São Paulo; Rio de Janeiro, 1972. **Direção:** Joaquim Pedro de Andrade. **Produção:** Carlos Alberto Prates Correia. **Roteiro:** Eduardo Scorel, Joaquim Pedro de Andrade. **Fotografia:** Antônio Ventura, Pedro de Moraes. **Trilha:** Marlos Nobre. **Elenco:** Carlos Kroeber, Fernando Torres, José Wilker, Luiz Linhares, Nelson Dantas, Paulo César Peróio.

**LADRÕES de Cinema.** Rio de Janeiro, 1977. **Direção:** Fernando Coni Campos. **Produção:** Zarkhia Elias. **Roteiro:** Fernando Coni Campos. **Fotografia:** Sérgio Sanz. **Trilha:** Mano Décio da Viola. **Elenco:** Grande Othelo, Milton Gonçalves, Ruth de Souza.

**LAMARCA.** Rio de Janeiro, 1994. **Direção:** Sérgio Resende. **Produção:** Andréa Queiroga, José Joffily, Mariza Leão. **Roteiro:** Alfredo Oroz, Sérgio Rezende. **Fotografia:** Antônio Luiz Mendes Soares. **Trilha:** David Tygel. **Elenco:** Carla Camuratti, Carlos Zara, Deborah Evelyn, Enrique Diaz, Ernani Moraes, José de Abreu, Marcelo Scorel, Nelson Xavier, Paulo Betti, Roberto Bomtempo, Selton Mello.

**MÁRTIR da Independência Tiradentes.** São Paulo, 1977. **Direção:** Geraldo Vietri. **Produção:** Cassiano Esteves. **Roteiro:** Geraldo Vietri. **Fotografia:** Antonio B. Thomé. **Trilha:** Geraldo Vietri. **Elenco:** Adriano Reys; Cláudio Correia de Castro; Chico Martins; Paulo Figueiredo.

**NÓS QUE aqui estamos por vós esperamos.** São Paulo, 1999. **Direção:** Marcelo Masagão. **Produção:** Marcelo Masagão. **Roteiro:** Marcelo Masagão. **Fotografia:** Marcelo Masagão. **Trilha:** Wim Mertens.

**O QUATRILHO.** Rio de Janeiro, 1995. **Direção:** Fábio Barreto. **Produção:** Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto. **Roteiro:** Antônio Calmon, Leopoldo Serran. **Fotografia:** Félix Monti. **Trilha:** Caetano Veloso. **Elenco:** Alexandre Paternost, Antônio Carlos Pires, Bruno Campos, Glória Pires, Patrícia Pillar.

**O QUE é isso, Companheiro?** Rio de Janeiro, 1997. **Direção:** Bruno Barreto. **Roteiro:** Leopoldo Serran. **Produção:** Lucy Barreto; Luiz Carlos Barreto. **Fotografia:** Félix Monti. **Trilha Sonora:** Stewart Copeland. **Elenco:** Alan Arkin, Alessandra Negrini, Caroline Kava, Cláudia Abreu, Eduardo Moscovis, Fernanda Montenegro, Fernanda Torres, Fisher Stevens, Luiz Fernando Guimarães, Marco Ricca, Matheus Nachtergaele, Pedro Cardoso, Selton Mello.

**PRA Frente Brasil.** São Paulo, 1982. **Direção:** Roberto Farías. **Roteiro:** Roberto Farías. **Produção:** Roberto Farías. **Fotografia:** Dib Lufti. **Trilha Sonora:** Egberto Gismonti. **Elenco:** Antônio Fagundes, Carlos Zara, Cláudio Marzo, Elizabeth Savalla, Expedito Barreira, Irma Álvarez, Natália do Valle, Neuza Amaral, Reginaldo Farias, Rogério Blu.

**QUILOMBO.** Rio de Janeiro, 1984. **Direção:** Carlos Diegues. **Produção:** Augusto Arraes. **Roteiro:** Carlos Diegues. **Fotografia:** Lauro Scorel. **Trilha Sonora:** Gilberto Gil. **Elenco:** Antônio Pitanga, Antônio Pompeo, Daniel Filho, Maurício do Valle, Tony Tornado, Vera Fisher, Zezé Motta.

**TERRA em Transe.** Rio de Janeiro, 1967. **Direção:** Glauber Rocha. **Produção:** Zelito Viana, **Roteiro:** Glauber Rocha. **Fotografia:** Luiz Carlos Barreto. **Elenco:** Com Paulo Autran, Glaube Rocha, Jardel Filho, José Lewgoy, Paulo Gracindo.

**TIRADENTES.** Rio de Janeiro, 1998. **Direção:** Oswaldo Caldeira. **Produção:** Oswaldo Caldeira; Paula Martinez Mello. **Roteiro:** Oswaldo Caldeira. **Fotografia:** Antônio Luiz Mendes. **Trilha:** Wagner Tiso. **Elenco:** Humberto Martins; Paulo Autran; Marco Ricca; Rui Resende; Emiliano Queiroz; Nelson Dantas; Roberto Bomtempo; André Mattos; Adriana Esteves; Giulia Gam; Júlia Lemmertz.

**TIETA DO AGRESTE.** Rio de Janeiro, 1996. **Direção:** Carlos Diegues. **Produção:** Bruno Stroppiana, Donald Ranvaud, Miguel Faria Jr., Telmo Maia. **Roteiro:** Antônio Calmon, Cacá Diegues, João Ubaldo Ribeiro. **Fotografia:** Edgar Moura. **Trilha:** Caetano Veloso. **Elenco:** Chico Anysio, Cláudia Abreu, Heitor Martinez, Jece Valadão, Leon Góes, Marília Pêra, Patrícia França, Sonia Braga, Zezé Motta.

**VILLA Lobos, uma Vida De Paixão.** Rio de Janeiro, 2000. **Direção:** Zelito Viana. **Roteiro:** Joaquim Assis. **Produção:** Vera de Paula. **Fotografia:** Walter Carvalho. **Trilha:** Heitor Villa-Lobos. **Elenco:** Ana Beatriz Nogueira, Antônio Fagundes, José Wilker, Letícia Spiler, Marcos Palmeira, Marieta Severo, Othon Bastos.

**Mauá: O Imperador e o Rei.** Rio de Janeiro, 1999. **Direção:** Sérgio Rezende. **Produção:** Joaquim Vaz de Carvalho. **Roteiro:** Joaquim Vaz de Carvalho, Paulo Halm, Sérgio Rezende. **Fotografia:** Antônio Luiz Mendes Soares. **Trilha Sonora:** Cristóvão Bastos. **Elenco:** Antônio Pitanga, Elias Mendonça, Jorge Neves, Malu Mader, Michael Byrne, Murilo Grossi, Othon Bastos, Paulo Betti, Richard Durden, Roberto Bomtempo, Rodrigo Penna

**Reds.** Estados Unidos, 1982. **Direção:** Warren Beatty. **Produção:** Dede Allen. **Roteiro:** Warren Beatty, Trevor Griffiths. **Fotografia:** Vittorio Storaro. **Trilha:** Stephen Sondheim. **Elenco:** Warren Beatty, Diane Keaton, Edward Herrmann.

**Rebelião em Vila Rica.** São Paulo, 1948. **Direção:** Geraldo Santos Pereira, Renato Santos Pereira. **Produção:** Abílio Pereira de Almeida. **Roteiro:** Geraldo Santos Pereira; Renato Santos Pereira. **Fotografia:** Ugo Lombardi. **Elenco:** Ana Candida, Dina Lisboa, Jaime Barcelos, Newton Melo, Paulo Araujo, Xandó Batista

**Um Céu de Estrelas.** São Paulo, 1996. **Direção:** Tata Amaral. **Produção:** Tata Amaral. **Roteiro:** Jean-Claude Bernardet, Roberto Moreira. **Fotografia:** Hugo Kovensky. **Trilha:** Livio Trachtenberg, Wilson Sukorski. **Elenco:** Alleyona Cavali, Lígia Cortez, Nea Simões, Norival Rizzo, Paulo Vespucio Garcia.

**VIDAS SECAS.** Rio de Janeiro, 1963. **Direção:** Nelson Pereira dos Santos. **Produção:** Luiz Carlos Barreto. **Roteiro:** Nelson Pereira dos Santos. **Fotografia:** José Rosa, Luiz Carlos Barreto. **Trilha Sonora:** Leonardo Alencar. **Elenco:** Átila Iório, Genivaldo Lima, Gilvan Lima, Jofre Soares, Maria Ribeiro, Orlando Macedo

**ALICE IN DEN STÄDTEN** (Alice nas Cidades). Alemanha, 1973. **Direção:** Wim Wenders. **Produção:** Peter Genée, Joachim von Mengershausen. **Roteiro:** Veith von Fürstenberg; Wim Wenders. **Fotografia:** Robby Müller. **Trilha:** Can. **Elenco:** Yella Rottländer; Rüdiger Vogler; Lisa Kreuzer.

**IM LAUF DER ZEIT** (No decurso do Tempo). Alemanha, 1976. **Direção:** Wim Wenders. **Produção:** Wim Wenders. **Roteiro:** Wim Wenders. **Fotografia:** Robby Müller. **Trilha:** Axel Linstädt. **Elenco:** Rüdiger Vogler; Hanns Zischler; Lisa Kreuzer.

### Anexo 3 – lista de filmes 1994/2000

#### 1994

A TERCEIRA margem do rio. Direção: Nelson Pereira dos Santos  
 ALMA corsária. Direção: Carlos Reichembach  
 CAPITALISMO selvagem. Direção: André Kotzel  
 LAMARCA. Direção: Sérgio Resende.  
 NÃO quero falar sobre isso agora. Direção: Mauro Farias  
 VEJA esta canção. Direção: Cacá Diegues  
 O EFEITO ilha. Direção: Luiz Alberto Pereira

#### 1995

BANANAS is my business. Direção: Helena Solberg  
 CARLOTA Joaquina Princesa do Brasil. Direção: Carla Camurati  
 A CAUSA Secreta. Direção: Sérgio Bianchi  
 CINEMA de Lágrimas. Direção: Nelson Pereira dos Santos  
 LOUCO por Cinema. Direção: André Luiz Oliveira  
 MENINO Maluquinho, o filme. Direção: Helvécio Ratton  
 O MANDARIM. Direção: Júlio Bressane  
 O QUATRILHO. Direção: Fábio Barreto  
 PERFUME de Gardênia. Direção: Guilherme de Almeida Prado  
 SUPERCOLOSSO o filme. Direção: Luiz Ferré  
*Terra Estrangeira*. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas  
 YNDIO do Brasil. Direção: Sylvio Back

#### 1996

16060. Vinícius Mainardi  
 CASSIOPÉIA. Clóvis Vieira  
 O CEGO que Gritava Luz. João Batista de Andrade  
 COMO Nascem os Anjos. Murillo Salles  
 O CORPO José. Antonio Garcia  
 DOCES Poderes. Lúcia Murat  
 FELICIDADE É... Jorge Furtado, José Torero, João Pedro  
 GOULART, A. S. Cecílio Neto  
 FICA Comigo Tizuka Yamasaki  
 O GUARANI. Norma Bengell  
 JENIPAPO. Monique Gardenbreg  
 O JUDEU. Jon Tob Azulay  
 O LADO Certo da Vida. Errada Octávio Bezerra  
 AS MENINAS. Emiliano Ribeiro  
 MIL e Uma. Suzana Moraes  
 O MONGE e a Filha do Carrasco. Walter Lima Jr.  
 QUEM Matou Pixote? José Joffily  
 NO RIO das Amazonas. Ricardo Dias  
 SÁBADO. Ugo Giorgetti  
 SOMBRAS de Julho. Marco Altberg  
 TIETA do Agreste. Cacá Diegues  
 TODOS os Corações do Mundo. Murilo Salles

#### 1997

O AMOR Está no Ar. Direção: Amylton de Almeida Anahy de Iãs Missiones Sérgio Silva  
 BAILE Perfumado. Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas  
 BUENA Sorte. Direção: Tânia Lamarca

O CANGACEIRO. Direção: Aníbal Massaini Neto  
 O CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michilis  
 CREDE-MI. Direção: Bia Lessa  
 UM CÉU de Estrelas Tata Amaral  
 ED MORT Alain Fresnost  
 GUERRA de Canudos Sérgio Rezende  
 O HOMEM Nu Hugo Carvana  
 LUA de Outubro Henrique Freitas Lima  
 OS MATADORES Beto Brant  
 MIRAMAR Júlio Bressane  
 NAVALHA na Carne Neville D'Almeida  
 O NOVIÇO Rebelde Tizuka Yamasaki  
 O QUE é isso, companheiro? Bruno Barreto  
 A OSTRÁ e o Vento Walter Lima Jr.  
 PAIXÃO Perdida Walter Hugo Khouri  
 PEQUENO Dicionário Amoroso Sandra Werneck  
 O SERTÃO das Memórias José Araújo  
 O VELHO Toni Venturi

## 1998

AÇÃO entre Amigos Beto Brant  
 ALÔ! Mara Mourão  
 AMOR & Cia. Helvécio Ratton  
 AMORES Domingos de Oliveira  
 UMA Aventura de Zico Antônio Carlos Fontoura  
 BAHIA de Todos os Sambas Paulo Cezar Saraceni e Leon Hirzsmann  
 BELA Donna Fábio Barreto  
 BOCAGE Djalma Limongi Batista  
 BOLEIROS Ugo Giorgetti  
 CASTRO Alves Silvio Tendler  
 CENTRAL do Brasil Walter Salles  
 CINDERELA Bahiana Conrado Sanchez  
 COMO ser Solteiro Rosane Svartman  
 CORAÇÃO Iluminado Hector Babenco  
 FOR All – O trampolim da vitória Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz  
 A GRANDE Noitada Denoy de Oliveira  
 IREMOS a Beirute Marcus Moura  
 KENOMA Eliane Caffé la Serva Padrona Carla Camurati  
 MENINO Maluquinho 2 Fabrizia Alves Pinto e Fernando Meirelles  
 POLICARPO Quaresma Paulo Thiago  
 SIMÃO, o Fantasma Trapalhão Paulo Aragão  
 TERRA do Mar Eduardo Caron e Mirella Martinelli  
 O TOQUE do Oboé Cláudio McDowell  
 TRAIÇÃO Arthur Fontes, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca

## 1999

AMOR&Cia. Direção de Helvécio Ratton:  
 ATÉ que a Vida nos Separe. Direção de Antônio Carlos de Fontoura  
 CAMINHO dos Sonhos. Direção de Lucas Amberg  
 OS CARVOEIROS. Direção de Nigel Noble  
 CASTELO Rá-Tim-Bum. Direção de Cao Hamburger  
 CONTOS de Lygia Deo Rangel  
 UM Copo de Cólera. Direção de Aluizio Abranches

DOIS Córregos. Direção de Carlos Reichenbach  
 FÉ. Direção de Ricardo Dias  
 A HORA Mágica Guilherme de Almeida Prado  
 HISTÓRIAS do Flamengo Alexandre Niemeyer  
 MÁRIO Hermano Penna  
 MAUÁ: O Imperador e o Rei Sérgio Rezende  
 NO Coração dos Deuses Geraldo Moraes  
 NÓS que aqui estamos por vós esperamos. Direção: Marcelo Masagão  
 ORFEU Cacá Diegues  
 OUTRAS Estórias Pedro Bial  
 POR trás do pano Luiz Villaça  
 O PRIMEIRO Dia Walter Salles e Daniela Thomas  
 SANTO Forte Eduardo Coutinho  
 SÃO Jerônimo Júlio Bressane  
 TIRADENTES Oswaldo Caldeira  
 TUDO é Brasil Rogério Sganzerla  
 O TRAPALHÃO e a luz azul Paulo Aragão e Alexandre Boury  
 O TRONCO João Batista de Andrade  
 O VIAJANTE Paulo Cezar Saraceni  
 XUXA requebra Tizuka Yamasaki  
 ZOANDO na TV José Alvarenga Jr.

## **2000**

AMÉLIA Ana Carolina  
 ATRAVÉS da Janela Tata Amaral  
 O AUTO da Compadecida Guel Arraes  
 BOSSA Nova Bruno Barreto  
 UM CERTO Dorival Caymmi Aluísio Didier  
 CRONICAMENTE Inviável Sérgio Bianchi  
 CRUZ e Souza – Poeta do  
 DESTERRO. Direção: Sylvio Back  
 O DIA da Caça Alberto Garça  
 ESTORVO Ruy Guerra  
 EU, Tu, Eles Andrucha Waddington  
 GÊMEAS Andrucha Waddington  
 HANS Staden Luiz Alberto Pereira  
 MINHA Vida, em Suas Mãos José Antônio Garcia  
 ORIUNDI Ricardo Bravo  
 QUASE Nada Sérgio Rezende  
 O RAP do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas  
 MARCELO Luna e Paulo Caldas  
 A TERCEIRA morte de Joaquim Bolívar Flávio Cândido  
 TOLERÂNCIA Carlos Gerbase  
 OS TRÊS Zuretas A. S. Cecílio Neto  
 VILLA-LOBOS: Uma vida de paixão. Zelito Vianna  
 XUXA Popstar Paulo Sérgio Almeida e Tizuka Yamasaki



## Anexo 4 – Músicas e Letras das Principais canções em *Terra Estrangeira*

### 1. “Vapor Barato”

Compositor: Jards Macalé e Waly Salomão.  
Interpretação: Gal Costa.

*Oh, sim, eu estou tão cansado  
Mas não pra dizer  
Que eu não acredito mais em você  
Com minhas calças vermelhas  
Meu casaco de general  
Cheio de anéis  
Vou descendo por todas as ruas  
E vou tomar aquele velho navio  
Eu não preciso de muito dinheiro  
Graças a Deus  
E não me importa, honey*

*Minha honey baby  
Baby, honey baby  
Oh, minha honey baby  
Baby, honey baby*

*Oh, sim, eu estou tão cansado  
Mas não pra dizer  
Que eu tô indo embora  
Talvez eu volte  
Um dia eu volto  
Mas eu quero esquecê-la, eu preciso  
Oh, minha grande  
Ah, minha pequena  
Oh, minha grande obsessão*

*Oh, minha honey baby  
Baby, honey baby  
Oh, minha honey baby  
Honey baby, honey baby, ah*

### 2. “Estranha Forma de Vida”

Compositor: Amália Rodrigues  
Interprete: Maria João

*Foi por vontade de Deus  
Que eu vivo nesta ansiedade.  
Que todos os ais são meus,  
Que é toda minha a saudade.  
Foi por vontade de Deus.*

*Que estranha forma de vida  
Tem este meu coração:  
Vive de forma perdida;  
Quem lhe daria o condão?  
Que estranha forma de vida.*

*Coração independente,  
Coração que não comanda:  
Vive perdido entre a gente,  
Teimosamente sangrando,  
Coração independente.*

*Eu não te acompanho mais:  
Pára, deixa de bater.  
Se não sabes onde vais,  
Porque teimas em correr,  
Eu não te acompanho mais.*